

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSGRADO

**Dos lenguajes para una misma indagación: abstracción y
figuración en la obra de Ricardo Wiese**

TESIS

**Para obtener el Grado Académico de Magíster en Arte Peruano y
Latinoamericano**

AUTOR

Luis Alfredo Agusti Pacheco-Benavides

ASESORA

Martha Barriga Tello

Lima – Perú

2015

“Toda la costa de aquí en adelante es baja, aunque en algunas partes hay sierras de rocas peladas y todo arenales muy espesos en los cuales nunca jamás llovió ni agora llueve”.

Pedro Cieza de León, *Crónica del Perú I*

“Las formas abstractas sustraídas a lo finito son las únicas y las más altas en que el hombre puede descansar de la anarquía del panorama cósmico”.

William Worringer

“A mí me emocionan, por ejemplo, los arenales de la costa peruana como ningún paisaje de la tierra, porque ese mundo está confundido con mi alma”.

Sebastián Salazar Bondy

“Solo poseemos una línea, una superficie, un volumen, cuando nuestro amor los ocupa”.

Marcel Proust

DOS LENGUAJES PARA UNA MISMA INDAGACIÓN: ABSTRACCIÓN Y FIGURACIÓN EN LA OBRA DE RICARDO WIESSE

INTRODUCCIÓN.....	01
CAPÍTULO 1	
LOS INICIOS.....	08
1.1 La formación en la Universidad Católica: la impronta de Winternitz, Szyszlo y Alayza (1972 – 1978). Nueva York y el contacto con la pintura contemporánea (1976).....	08
1.2 Paul Kosok y la vista aérea de la costa peruana.....	20
1.3 Otro viaje de confrontación y aprendizaje: Hayter y el Atelier 17 (París, 1982 – 1983).....	22
1.4 La consolidación de la abstracción.....	27
CAPÍTULO 2	
EL CAMBIO DE PERSPECTIVA: REDESCUBRIMIENTO DE LA PINTURA DE CABALLETE. <i>PACHACAMAC PINTADO</i> (2001).....	44
CAPÍTULO 3	
DOS LENGUAJES PARALELOS.....	57
CONCLUSIONES.....	79
BIBLIOGRAFÍA.....	81
ANEXOS.....	89
Anexo 1: Currículo del artista.....	90
Anexo 2: “Ricardo”, soneto de Jorge Wiese.....	101

INTRODUCCIÓN

El estudio sistemático de la producción artística peruana, referida a creadores vivos, plantea el desafío de labrar un terreno casi virgen, con las desventajas y posibilidades propias de este estado de cosas. En efecto, se carece de referentes que permitan inspirarse en determinado paradigma crítico-académico, en la medida en que, con cargo a realizar una indagación exhaustiva, solo se conocen los textos incluidos en catálogos de exposiciones retrospectivas. Al respecto, se pueden destacar tres casos concretos: la muestra de José Tola en el Museo de la Nación, en 1995 (obra 1965 – 1995), texto de Juan Acha; la de Carlos Revilla en el Museo de Arte de Lima (MALI), en 1996 (obra 1955 – 1996), texto de Jorge Villacorta; y la de Ramiro Llona en el mismo MALI, en 1998 (obra 1973 – 1998), con textos de Jorge Villacorta y Donald Kuspit. Estos esfuerzos son, en primer lugar, ensayos evidentemente orientados al fin específico de acompañar a una muestra concreta, si bien de horizonte prolongado e intención antológica. No obstante, más allá de los alcances crítico-hermenéuticos que de hecho proporcionan los autores, no se trata de monografías que apunten a la demostración de una hipótesis de trabajo. En el caso de Llona, también debe mencionarse “Ramiro Llona: el terreno íntimo del tiempo” (1990), ensayo del mencionado Kuspit. En materia de miradas de conjunto, caben citarse los textos de Alfonso Castrillón, que se insertan en los catálogos de las exposiciones de la serie *Tensiones generacionales*, cuya curaduría ejerció. Algo más puede encontrarse en el libro *Franquicias imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*, en que Max Hernández Calvo y Jorge Villacorta esbozan una visión sinóptica de la escena referida en el título. Esto, en lo concerniente al panorama local.

En el caso puntual de Ricardo Wiese, no se cuenta con un texto como los mencionados. Si se toman en cuenta las fechas de nacimiento de los artistas señalados (Revilla, 1940; Tola, 1943; Llona, 1947), Wiese, nacido en 1954 pertenece al grupo de pintores que, o bien comparte el intervalo generacional con los anteriores o, a lo sumo, forma parte del colectivo llamado a tomar la posta en la escena plástica nacional (a mi juicio, con Ramiro Pareja, nacido en 1952; Hernán Pazos, 1952; Carlos Enrique Polanco, 1953; y Bruno Zeppilli, 1954). Wiese, por otro lado, no ha realizado aún la exposición retrospectiva que, habida cuenta de su trayectoria, bien podría llevarse a cabo. Lo más cercano a una retrospectiva fue la *Muestra antológica* de 2005 (Museo Pedro de Osma, Lima; curadora: Élide Román). Fue esta la ocasión para la presentación del libro *Wiese: pinturas y otros ensayos*, donde se incluyen dos textos: “Destino de Pachacamac” y “Huacas de colores”, ambos escritos por el propio Wiese. Evidentemente, se echó de menos en el libro un texto crítico de cierta extensión (solo se encontraba una presentación de Fernando de Szyszlo, de cuatro párrafos). Posiblemente esta actitud del artista, de asumir la tarea de escribir, no sobre su obra (lo cual resultaría improbable en el caso de una personalidad tan poco proclive a la autorreferencia), sino sobre su preocupación por la historia y paisaje costeños, entrañaba una sutil invitación a abordar esta tarea. El presente trabajo de tesis pretende responder, desde sus limitaciones y posibilidades, a esta impostergable necesidad.

A partir de la muestra *Pachacamac pintado* (2001), Wiese retoma el ejercicio de la pintura de caballete: la figuración paisajista. Desde entonces, alterna en su producción dicho lenguaje con el de la abstracción, que practica desde el inicio de su trayectoria profesional y merced al cual alcanzó reconocimiento crítico y cierta aceptación de mercado en el medio local. Esta investigación propone como hipótesis que la alternancia de formas expresivas, pese a su aparente contradicción, constituye

variaciones en el plano de la retórica visual debidas a distintas perspectivas de percepción: aérea (abstracción lineal y matérica) y frontal (figuración). El objeto de representación permanece en ambos casos: la costa peruana en su doble vertiente de paisaje y escenario de desarrollo cultural; espacio cuya relevancia para el artista hunde sus raíces en el inicio de su propia experiencia vital, y sobre el cual pesa, en la doble dimensión anotada, la amenaza del deterioro irreversible.

El objetivo es mostrar, a partir del análisis formal de un conjunto de obras abstractas y figurativas seleccionadas de la producción de Wiesse efectuada entre 1980 y 2010, la persistencia del tema que vertebra el trabajo del artista: la contemplación, documentación y defensa del paisaje costero peruano y su patrimonio arqueológico.

A partir de la búsqueda de tal propósito, se intentará alcanzar un aporte en el estudio académico de un artista peruano contemporáneo, con el fin de iniciar los esfuerzos en el contexto de virtual inexistencia de publicaciones de esta índole.

Otros fines a los que apunta la investigación son los siguientes:

- Poner en relieve la conjunción de distintas facetas en el perfil deseable para el artista visual peruano: formación académica (dimensión humanística), adiestramiento técnico (asimilación de recursos pragmáticos), contacto con la escena internacional (proyección), compromiso con la historia y la problemática presente del país (preocupación ética y política).
- Sensibilizar al lector acerca de la importancia de valorar el paisaje y las supervivencias del desarrollo cultural habido en este.

Ricardo Wiese Rebagliati (Lima, 1954) es uno de los artistas plásticos más importantes de la escena nacional. Su trayectoria se inicia con los estudios universitarios en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), pero debe rastrearse hasta la matriz familiar, con el fin de alcanzar un entendimiento cabal de los orígenes del interés del artista por la costa peruana. Wiese encontró en la PUCP un clima propicio para el esclarecimiento vocacional, el adiestramiento técnico y la formación de una severa disciplina, merced a la enseñanza del fundador de la Facultad de Arte, Adolfo Winternitz. A sus aportes se sumaron los de Alejandro Alayza, docente que alimentó la pasión del joven estudiante por la pintura de caballete. Complementariamente, la participación de Fernando de Szyszlo, en calidad de jurado, apoyó al joven Wiese en la elucidación de los problemas inherentes a la formación universitaria (1972 – 1978). Esta vida de estudiante, en los tiempos en que el Perú vivía el inicio de la crisis económica durante el gobierno militar y la eclosión de la guerra interna desde el segundo belandismo, se completó con los viajes a Nueva York (1976) y París (1982 – 1983). El primero permitió la confrontación con la pintura contemporánea. Por su parte, la experiencia parisina resultó decisiva por cuanto el Atelier 17, del grabador inglés Stanley William Hayter, fue el lugar donde Wiese consolidó su aprendizaje técnico. Poco antes de partir a Europa, Wiese tuvo noticias del libro *Life, Land and Water in Ancient Peru*, del norteamericano Paul Kosok, donde se presentaba un recuento aerofotográfico de la costa peruana, que fascinó al artista. La integración de las técnicas adquiridas con Hayter y la perspectiva aérea de contemplación del desierto posibilitaron la obra con que alcanzó hacerse del respeto de la crítica y cierta aceptación por parte del mercado. No obstante, a partir de la exposición *Pachacamac pintado* (2001), Wiese retoma la figuración, en un gesto que pudo resultar desconcertante para un público habituado a sus realizaciones abstractas. Lo cierto es que la abstracción y la figuración

constituyen dos retóricas complementarias, en las que el artista se desenvuelve con homogénea propiedad, y que desde la mencionada exhibición se han dado paralelamente, involucrando nuevos lugares de registro y recursos de creación visual.

A partir de esta coexistencia de lenguajes, interesa dilucidar si un artista peruano –con todo lo que implican esta condición y circunstancia–, luego de adquirir un lenguaje propio, altamente identificable y relativamente aceptado por el mercado, puede realizar un viraje radical en su propuesta. Esta podría haber sido la pregunta que flotó en las mentes de algunos –o muchos– espectadores, críticos y eventualmente coleccionistas de arte luego de la visita a *Pachacamac pintado* (2001). Esta muestra de Ricardo Wiese, bipersonal con el pintor croata Darko Dovidjenko, pudo ser interpretada en múltiples direcciones. Entre estas, cabría la lectura de la exposición como el inicio de una nueva etapa cancelatoria de la anterior –la abstraccionista–, por saturación de parte del artista con el lenguaje que cultivó desde sus inicios en la profesión, o bien por agotamiento del mismo lenguaje en sus posibilidades de indagación y expresión.

Las líneas que siguen pretenden ilustrar el equívoco implícito en tal interpretación. Se trata de alcanzar una visión panorámica –que no pretende ser exhaustiva– de la trayectoria de Wiese, desde sus inicios en la Universidad Católica, de Lima. En realidad, atendiendo a la importancia de la microhistoria como matriz de la personalidad del artista, será necesario retroceder hasta la infancia de Wiese para comprender de dónde proviene su identificación con el tema que elige y mantiene a lo largo de su quehacer plástico: la costa peruana en tanto paisaje y escenario de devenir cultural. Más allá de cambios –superposiciones o, mejor, convivencias– en su retórica visual, el núcleo temático persiste y se profundiza. Se tratará de mostrar cómo la abstracción y la figuración son dos lenguajes que el artista aplica alternativamente a un único propósito, como respuesta auténtica a su propia pulsión creativa.

De esta manera, en el capítulo 1 se describe la formación académica de Wiese, los viajes que la complementaron y el ejercicio de la pintura abstracta registrado durante dos décadas (desde 1980, cuando el artista recién graduado realiza su primera exposición individual, hasta 2001, año de la biperpersonal *Pachacamac pintado*). Mención especial se dedica al descubrimiento de la perspectiva aérea como modo perceptivo que alimenta la abstracción, debido al registro aerofotográfico de la costa peruana llevado a cabo por Kosok. A continuación, en el capítulo 2 se aborda la problemática planteada por *Pachacamac pintado*, en el sentido del redescubrimiento de la pintura de caballete como lenguaje mediante el cual el artista da cuenta de su abordaje “frontal”, desde el llano, de la representación del santuario en el valle de Lurín, y de otros lugares significativos de la costa peruana. Por último, el capítulo 3 pone en relieve la coexistencia de ambos lenguajes, el abstraccionista y el figurativo, en la praxis artística de Wiese, en la medida en que, reiteramos, se trata de medios expresivos convergentes en el propósito de describir el desierto costeño en tanto espacio geográfico y escenario cultural. El texto se ilustra con veintitrés imágenes de obras realizadas por el artista a lo largo de más de tres décadas de quehacer profesional¹. Por otro lado, este trabajo comprende, además de las conclusiones y la bibliografía, dos anexos: el currículum actualizado de Wiese y el soneto “Ricardo”, que le dedica su hermano Jorge, poeta y profesor universitario. Concluir una argumentación académica con poesía no es fruto del azar ni mera ornamentación: constituye una declaración personal sobre el espíritu que, en última instancia, debería presidir la contemplación de la obra, sin perjuicio de la racionalidad inherente al análisis formal de esta y la indagación acerca del contexto en que se produjo.

¹ Las fotografías correspondientes a las figuras 1-14, 16-21 y 23 fueron tomadas por Manuel Figari; la que corresponde a la figura 15, por Claudia Sarmiento; y la que corresponde a la figura 22, por Servais Thissen.

Recurriendo a las escasas fuentes bibliohemerográficas disponibles, y en buena medida a la propia producción ensayística de Wiese, a sus declaraciones públicas y al diálogo directo con el artista y algunas obras representativas, se buscará cumplir con el ofrecimiento anterior. Este trabajo se propone, principalmente, suscitar una reflexión compartida sobre uno de los artistas plásticos peruanos en actividad, cuya obra resulta importante para comprender el devenir reciente de las artes en el país.

Esta sección introductoria no podría concluir sin un agradecimiento especial a la Dra. Martha Barriga Tello. Su labor como docente del Seminario de Tesis, a lo largo de los estudios de la Maestría en Arte Peruano y Latinoamericano, y su apoyo como asesora del presente trabajo resultaron de importancia capital para materializar este esfuerzo académico y proyectar su desarrollo posterior.

CAPÍTULO 1

LOS INICIOS

1.1 La formación en la Universidad Católica: la impronta de Winternitz, Alayza y Szyszlo (1972 – 1978). Nueva York y el contacto con la pintura contemporánea (1976)

Ricardo Wiese Rebagliati ingresó a la Pontificia Universidad Católica del Perú en 1972. Durante su educación secundaria, había asistido a la academia de Germán Suárez-Vértiz, de manera que la inclinación plástica ya podría haberse advertido en el joven. No obstante, fue admitido en Estudios Generales Letras pues su intención inicial oscilaba entre estudiar Historia o Literatura. Ciertamente, el entorno familiar alimentaba la vocación por las letras: el padre, Jorge Wiese Thorndike, era un reconocido periodista que laboraba en el diario La Prensa, en los tiempos de su director Pedro Beltrán Espantoso². Esta misma propensión al estudio humanístico y al cultivo de las artes puede rastrearse hasta generaciones atrás, en la figura de su bisabuelo Carlos Wiese Portocarrero, importante historiador, autor del libro *Resumen de Historia del Perú* y de los primeros textos oficiales de Historia del Perú y Geografía para escuelas públicas. Por la familia materna, descende de Claudio Rebagliati, su bisabuelo, músico restaurador del himno nacional. Asimismo, una tía abuela por la rama paterna, María Wiese Romero, fue esposa de José Sabogal, cabeza del movimiento pictórico indigenista y director de la Escuela Nacional de Bellas Artes entre 1932 y 1943. Colaboró en *Amauta* con su esposo, así como con José Carlos Mariátegui y otros pensadores progresistas de la época. En una entrevista publicada en enero de 2012, el artista resumió así su aprecio por María Wiese: “Creo haber encontrado, entre lecturas metódicas y espontáneas, lo que admiro de esta mujer: su actitud de seguir publicando, algo conmovedor en un país en el que los intelectuales tienden a hablar sobre lo que no hicieron. Ella es un paradigma de las trabajadoras de la cultura” (Planas 2012: C2). El

² Jorge Wiese Thorndike, por su oficio, había sufrido la censura durante el gobierno de Odría (Thorndike 1982: 99); quizás uno de los rasgos más notorios de la personalidad del artista, el inconformismo con las estructuras tradicionales del país, se haya visto alimentada por este tipo de postura.

artista plasma este interés con la publicación *Letra y música de María Wiese*, editada en 2014 en Lima por el Instituto de Estudios Peruanos.

Decidido a efectuar el traslado interno, Wiese inicia sus estudios de arte en la Universidad Católica (PUCP)³. Eran los tiempos del gobierno militar –Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas– encabezado en dos fases sucesivas por Juan Velasco (1968 – 1975) y Francisco Morales-Bermúdez (1975 – 1980). Durante el mandato del primero, una de las reformas que sacudió de manera más radical los cimientos de la sociedad peruana fue, sin lugar a dudas, la reforma agraria. Al margen de los resultados ulteriores del proceso, que no es menester comentar aquí, lo cierto es que el orden socioeconómico tradicional se vio mellado por la expropiación de las haciendas costeras y los latifundios serranos, que vertebraban el patrimonio de la élite criolla. El hecho viene a colación por cuanto la hacienda Buena Vista, ubicada en el valle de Chao (departamento de La Libertad), era propiedad de la familia Thorndike –de la abuela paterna del artista–, y fue naturalmente objeto de la reforma. De niño, Wiese vivió sus primeros años en este entorno rural, al que continuó yendo durante la adolescencia⁴. La huella indeleble del paisaje costeño, de los arenales silenciosos, el mar y los intermitentes valles, así como su patrimonio arqueológico, había sido impresa de manera definitiva en la sensibilidad del futuro artista plástico; en términos del humanismo alemán, en su *bildung*⁵.

³ La PUCP había fundado en 1940 la Academia de Arte Católico, bajo la dirección del pintor y vitralista judío-austríaco Adolfo Winternitz. En 1953 la Academia se convierte en Escuela de Artes Plásticas, en Programa de Arte en 1981, y en Facultad de Arte en 1984. Winternitz fallece en 1993, y asume el decanato la escultora Anna Maccagno. (http://hermes.pucp.edu.pe/fac/arte/fac_03.html).

⁴ Alejandro Ferreyros recuerda, en tono intimista y nostálgico, estas idas y venidas al Norte en su discurso para la presentación de *Vigilia de los sentidos*, de Jorge Wiese: “Es acá donde la cercanía me estremece. Los viajes a Buenavista (sic) son la *Odisea*, la *Ilíada*, los Vikings, los apaches chiricahuas, el Séptimo de caballería y Túpac Amaru: ‘¡Que no podrán matarlo!’”, todo junto y en un día. Toda la mitología griega entraba en la camioneta, en el asiento posterior, de espaldas al volante, mirando alejarnos de Lima. El viaje comenzaba con un sonoro «All aboard!». Recién entonces podía decirse que zarpábamos. Lo anterior era impaciencia, semejante a la de los aqueos en las playas de Áulide esperando el viento para cruzar el Egeo. Alguna vez tuvimos que sacrificar a una princesa india, «La Chunga», para conseguir el perdón del Olimpo y poder embarcarnos. Pasamayo era el umbral del no retorno. De allí en adelante había que estar preparados. Esta vez el «Camarón Gigante» sabría lo que es bueno si lo encontrábamos en el cruce trivial camino a Tebas, y la Serpiente se arrojaría cual Esfinge a los abismos al escuchar la respuesta a sus adivinanzas. Edipo era un Chancay.

Pampa Bermejo: el desierto, teñido por las salpicaduras de las latas de pintura de los gigantes, está aún allí para atestiguar que es historia verdadera” (Ferreyros 2005: 23-24. Sobre *Pampa Bermejo*, cfr. Anexo 2).

⁵ Podría objetarse que estas referencias a la “novela familiar” de los Wiese nos apartan de un análisis objetivo de la producción plástica del autor. Sin embargo, queda claro que no conviene soslayar la importancia de la microhistoria para comprender el artefacto artístico, en especial desde la aceptación del psicoanálisis como herramienta metodológica para la Historia del Arte.

En la PUCP, al igual que otros artistas de su generación –como ocurrió con los de la anterior, y aun de la siguiente–, Wiese hubo de adaptarse a la metodología didáctica de Adolfo Winternitz, profesor principal de la escuela de arte. El maestro enfatizaba la asunción del arte como forma cuasi religiosa de vivir la experiencia estética y la actividad plástica verificable en la producción de obra. En otras palabras, Winternitz no ofrecía a sus discípulos una mera enseñanza de las reglas del oficio, o la transmisión de su testimonio de pintor abstraccionista –sustentado en un serio aprendizaje académico de caballete– y notable vitralista –donde materializa su fervor religioso, así como la centralidad de la luz y de las tensiones entre línea y color–. El maestro proponía más: optar por el arte de manera radical, esto es, entenderlo como una forma de articular la conciencia y dar sentido a la existencia. Esta pedagogía encontró terreno fértil en el joven Wiese, quien por entonces frecuentaba el círculo del orientalista peruano Onorio Ferrero –intelectual que influyó en aquella generación con sus enseñanzas taoístas y del budismo zen– y alimentaba sus inquietudes metafísicas con la lectura de *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, de René Guénon.

Esta vida universitaria, donde la vivencia personal corría paralela al proceso nacional de crisis del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas –por las dificultades económicas y la radicalización de las protestas que condujeron a la convocatoria de elecciones para la Asamblea Constituyente en 1978–, fue el escenario donde Wiese se relacionó con artistas decisivos en su formación: a saber, Alejandro Alayza y Fernando de Szyszlo. El primero aportó en términos de su adecuación a la exigencia de Winternitz y, desde el punto de vista temático, en el cultivo del paisaje. En palabras del propio Wiese, quien resume su protoexperiencia artística y su contacto con Alayza:

Cuando salí del colegio ya pintaba, o eso creía, después de haber asistido durante la secundaria a la academia de Germán Suárez Vértiz. Pero una cosa es con guitarra y otra con cajón: en 1972 ingreso a la Católica. Allí, el método de Winternitz me demandó no poco esfuerzo de adaptación, superado en gran medida por el ejemplo de Alejo Alayza (Luna Victoria 1991: 175).

Por su parte, Szyszlo, si bien no fue profesor de Wiese, formó parte de los jurados en las calificaciones de fin de ciclo, de manera habitual. Wiese recuerda la severidad de las apreciaciones de Szyszlo –recuérdese, en otro contexto, su dictum de 1949: “En el Perú no hay pintores”⁶– y su parquedad; pero, al mismo tiempo, su precisión y capacidad de elucidación de las vicisitudes del aprendizaje de los alumnos⁷. Existen conexiones fundamentales entre la obra de Szyszlo y la de nuestro artista: en el plano de los referentes locales, el aprecio por la cultura Chancay, específicamente en lo referido a la austeridad del color, que remite a la monocromía del desierto; en lo concerniente a la ubicación en las coordenadas del paisaje peruano, la identificación con la costa –que Szyszlo materializa en series como *Paracas*, *Mar de Lurín* o *Camino a Mendieta*–; y en el plano formal, la adopción de la abstracción como lenguaje plástico⁸. Es sabido, asimismo, que Szyszlo –no obstante su sabida cautela o sobreexigencia a la hora de conceder reconocimientos a artistas peruanos contemporáneos– manifiesta sin reparos su respeto por el trabajo de Wiese⁹. Así, En el prólogo al libro *Wiese: pinturas y otros ensayos*, publicado con ocasión de la muestra antológica en el Museo de Osma (2005), escribe Szyszlo:

Comparto con Ricardo Wiese ese amor al paisaje de la costa cuyo hechizo toda mi vida he intentado atrapar. He seguido, desde sus años de estudiante en la Escuela de Arte de la Universidad Católica, la evolución seria, coherente, profunda de su búsqueda que también ha estado siempre orientada hacia un camino que muchas veces he sentido cercano (Barrios y Wiese 2005a: 15).

⁶ Cfr. Hernández y Villacorta 2002: 16.

⁷ Comunicación personal, 7 de diciembre de 2006.

⁸ Asimismo, ambos artistas se emparentan en la capacidad discursiva: en el libro *Miradas furtivas* se compilan importantes textos de Szyszlo; en tanto que Wiese es autor de los ensayos “Destino de Pachacamac” (Barrios y Wiese 2005: 137-151), “Huacas de colores” (Barrios y Wiese 2005: 153-186) y “Barro sagrado del Perú”; así como de *Culebra*, singular compendio de memorias familiares, y el mencionado libro *Letra y música de María Wiese*.

⁹ Declara Szyszlo en una amplia entrevista con Mariella Balbi: “[Gerardo Chávez] Es muy interesante. Tal vez es oscilante, no es muy parejo. Su propuesta nació de Matta y después encontró su camino, es un pintor serio. También Venancio Shinki y Elda di Malio son pintores importantes. Leoncio Villanueva es un pintor interesante. Mucho me gusta la pintura de Ricardo Wiese. En general, el panorama de la pintura peruana es bueno” (Balbi 2001: 150).

Hacia la mitad de su paso por la Católica, Wiese viajó a Nueva York (1976). Fue esta la ocasión de confrontarse directamente con la obra de los artistas más relevantes de la escena mundial; entre estos, fue Jackson Pollock, portaestandarte del expresionismo abstracto norteamericano, quien impactó de manera más significativa la sensibilidad del joven estudiante. El lenguaje de la abstracción se mostró en su real capacidad de tocar fibras íntimas del espectador, sin necesidad de recurrir al discurso literal, como en el caso del expresionismo figurativo. En realidad, Wiese nunca se mostró afín a esta retórica, aun cuando las condiciones del entorno social peruano podrían haberlo empujado en tal dirección. Ciertamente, el artista mantendrá su distancia respecto del expresionismo figurativo, en tanto no considera que el uso de este lenguaje plástico resulte imperioso o pertinente en función del escenario nacional; es así como, una década después, Wiese declara en una entrevista: “Creo que se ha llegado a un punto en que las atrocidades cotidianas bastan y sobran para sacudirnos las conciencias. Si la televisión prácticamente nos ha insensibilizado frente a la violencia, no veo la necesidad de más monstruos. El arte debe procurarnos contenidos mágicos” (Luna Victoria 1991: 179-180). Como ya se anotó, el gobierno militar se encontraba en su fase terminal, y el clima turbulento haría eclosión el 18 de mayo de 1980: Sendero Luminoso irrumpe en la escena política quemando el material electoral que había de usarse ese día en el pequeño poblado de Chuschi, en Ayacucho¹⁰ cuando el resultado electoral implicó la restauración democrática (la “República de Weimar peruana”, en términos de Gustavo Buntinx¹¹) y el inicio del segundo belaudismo.

Wiese egresó de la PUCP en 1978 y realizó su primera exposición individual en la galería Forum¹², de Lima, en 1980. La opción por la abstracción estaba ya tomada, sumada a la experimentación con texturas de notable densidad matérica y aun incorporación de elementos *ready made* (pero rústicos), como sogas (figura 1). Wiese,

¹⁰ “Sendero Luminoso inicia la lucha armada en mayo de 1980, exactamente dos siglos después de la rebelión de Túpac Amaru (mayo de 1780), actuando el cumplimiento de una vieja profecía de Willaq Umu que predecía el renacimiento de la rebelión 200 años después de iniciada, en caso esta fallase” (Hernández y Villacorta 2002: 76).

¹¹ Buntinx, Gustavo (1995). “Los signos mesiánicos: fardos funerarios y resurrecciones míticas en la ‘República de Weimar peruana’ (1980-1992)”, en *Márgenes: encuentro y debate*. Lima. Número especial. Pp. 13-14.

¹² Ubicada en la avenida Larco, en el distrito de Miraflores, la galería Forum ha constituido desde sus inicios un importante espacio de exhibición de artistas peruanos, especialmente vinculados con la Universidad Católica. Fue fundada en 1974 por Carmen Jarque y Cecilia González; posteriormente, la conducción de Forum sería asumida por Claudia Polar.



Figura 1: *Sin título*. 1979. Técnica mixta / MDF. 71 x 71 cm.
Colección Claudia Polar, Lima.

quien hace suya la aserción de su contemporáneo Ramiro Llona de que “la pintura se nutre de la pintura”, acoge la influencia del catalán Antoni Tàpies y del italiano Alberto Burri. Otro referente internacional relevante es el pintor estadounidense de origen lituano Mark Rothko, como puede apreciarse en un trabajo de 1980 (figura 2), donde ya se apela a la incorporación de arena sobre el plano. Ciertamente, la primera exposición individual mostró la aplicación de estas retóricas occidentales a problemáticas más cercanas, como declara el propio artista:

Mi primera exposición individual en la galería Forum (1980) fue trabajada con desechos que aludían a la precariedad de las condiciones de vida de la urbe degradada y sus asentamientos marginales. Los materiales frágiles –yeso, pita de yute, malla de alambre, cartón reciclado, fragmentos de demoliciones sustraídos al paso– denotaban lo que Mirko Lauer describió como “escaparates de la pobreza” (Barrios y Wiese 2005a: 20).

En el ámbito local, constituyó un momento importante de asimilación la exposición de Jorge Eduardo Eielson, en la galería Camino Brent (Lima, noviembre – diciembre de 1977), quien rescata elementos del pasado prehispánico como los quipus transfigurados en telas tensas anudadas, y alude a la costa peruana incorporando arena al formato. Casi tres décadas después, alcanzada la madurez profesional y con motivo del fallecimiento de Eielson (acaecido en Milán, Italia, el 8 de marzo de 2006), Wiese reflexionó en declaraciones para un medio periodístico local: “Jorge Eduardo fue un alma absolutamente sensitiva y un muy perceptivo artista visual. Soportes inspiradores, los planos arenados, los nudos y los cuadros con arena fueron un detonante para exploraciones más. Ejerció el espíritu del alma, que supo encarnar a fondo, sin ningún tipo de trabas. La luz de su poesía seguirá iluminándonos” (Stagnaro 2006: 16). Por su parte, Eielson, notable poeta y ensayista a la par que artista plástico, autor de la serie



Figura 2: *Sin título*. 1980. Arena y pintura / yute. 127 x 93 cm.
Colección Arnaldo Meneses, Lima.

Paisaje infinito de la costa del Perú, en un artículo de 1987 reconoció en Wiese a uno de los artistas que, a diferencia de la tendencia mayoritariamente asumida por entonces, incorporaba elementos del acervo cultural prehispánico:

Por primera vez un grupo de jóvenes artistas asume cabalmente su propia identidad y a partir de ella comienza a elaborar una obra más actual y más lúcida, orgullosa de sus propios orígenes, y por esto mismo más independiente de los modelos hegemónicos. Aunque con calidades diferentes, percibo esta renovadora actitud en Tokeshi, Wiese, Monzón, Pazos, Calderón, Runcie, López Merino, Aldana (Eielson 2010: 263).

Asimismo, cabe mencionarse el descubrimiento de las “tablas heridas” con que Emilio Rodríguez Larraín recrea su regreso al país a inicios de los años ochenta, y mostró entonces en la galería Camino Brent¹³. Rodríguez Larraín accede a un plano logrado “al azar” o por cancelación de ideas, procedimiento que emplea Wiese apoyado en técnicas mixtas (figura 3). En suma, su condición de “artista culto”¹⁴ –tempranamente adquirida– impele a Wiese a la investigación e incorporación de elementos heterogéneos, como él mismo declara:

En el Perú, los maestros de Chancay, la época abstracta de Grau, los quipus de Eielson, los embalajes de Rodríguez Larraín, los relieves de Garreaud, Julia Navarrete, Gerardo Chávez. De los artistas de fuera, la lista es heterogénea, podría no acabar: Fontana, Burri, Magnelli, Rothko, Tobey, Michaux, Dubuffet, Francis, Reinhardt, Riley, Stella, algunos minimalistas, Long sobre todo, y artistas anónimos no occidentales, tibetanos, aborígenes australianos, paleolíticos, egipcios, chinos, asháninkas... (Luna Victoria 1991: 178).

¹³ Ubicada en San Isidro, Lima, en la que fue la casa-taller de Enrique Camino Brent (1909 – 1950), pintor indigenista. Fue, en la época de las exposiciones que se mencionan, una importante vitrina del arte peruano contemporáneo, bajo la dirección de los esposos Rafael y Malvina Lemor. Actualmente abre sus puertas solo esporádicamente.

¹⁴ Para una reconstrucción del derrotero cultural del artista, véase Wiese 1991. Escrito en clave surrealista (escritura automática), el texto da cuenta de la vastedad de sus intereses.



Figura 3: *Sin título*. 1979. Técnica mixta / papel. 110 x 90 cm.
Colección Inés Grau. Lima.

Con respecto a la mención a las fuentes no occidentales, Wiese encuentra en estas una dimensión “antropológica”, en el sentido del “primitivismo transcultural” del psicoanalista disidente del freudismo ortodoxo Carl Gustav Jung. Un trabajo de 1982 (figura 4) ilustra esta vertiente: se trata de una técnica mixta (en este caso, no matérica: acuarela y tinta) sobre papel, donde el artista inscribe una amplia variedad de signos cuyo hermetismo hace evocar de inmediato la escritura jeroglífica. El contorno irregular de la zona intervenida con los “jeroglíficos” contrasta con el color plano del resto del formato. Es precisamente este contorno irregular, así como las islas de erosión del interior, lo que puede leerse como una metáfora del deterioro de lo ancestral. La preocupación por la conservación del patrimonio prehispánico en general, y específicamente referido al santuario de Pachacamac, se hará explícita dos décadas después, como se verá más adelante. Queda claro, pues, el interés plural de Wiese en lo referido a las fuentes de que se alimenta su lenguaje personal y los propósitos que motivan su actitud ante la sociedad. Esta puede calificarse de política, en el sentido primigenio (etimológico) del término, si bien el perfil personal de Wiese lo hace poco proclive a la militancia partidaria¹⁵. Actualmente Wiese considera que el trabajo artístico puede repercutir políticamente por la vía del esclarecimiento de mentalidades, no mediante la acción directa (comunicación personal, 2 de enero de 2007). En esta línea, declaró a inicios de 2012:

Todo arte es político. Claro, hay la política del avestruz y la política del agitador; yo soy de los segundos. Me gustaría ir a la punta del cerro, izar una bandera y decir “basta de insensatez”. Los peruanos estamos construyendo un destino común, pero nos estamos enfrentando torpemente, nos estamos comportando como primitivos, empezando por el Estado. Nuestro pasivo histórico es horroroso y mantenemos, desde hace cuatro siglos, una mentalidad encomenderil (Pajares 2012: 14).

¹⁵ El interés de Wiese por cuestiones políticas ha asumido, en general, un cariz de simpatía ideológica por opciones libertarias y aun anarquistas. Así, el artista recuerda su identificación (compartida con el artista Fernando Bedoya, de orientación trotskista) con el “Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente”, firmado en 1938 por León Trotsky, Diego Rivera y André Breton. Los únicos contactos de Wiese con la izquierda peruana pueden ubicarse en su breve colaboración con el Partido Obrero Marxista Revolucionario (POMR), concretamente en la realización de afiches serigrafiados para una manifestación de Hugo Blanco. Asimismo, compartió con el personal de SINAMOS durante su visita a Huaraz, invitado a pintar paisajes por Alejandro Alayza.

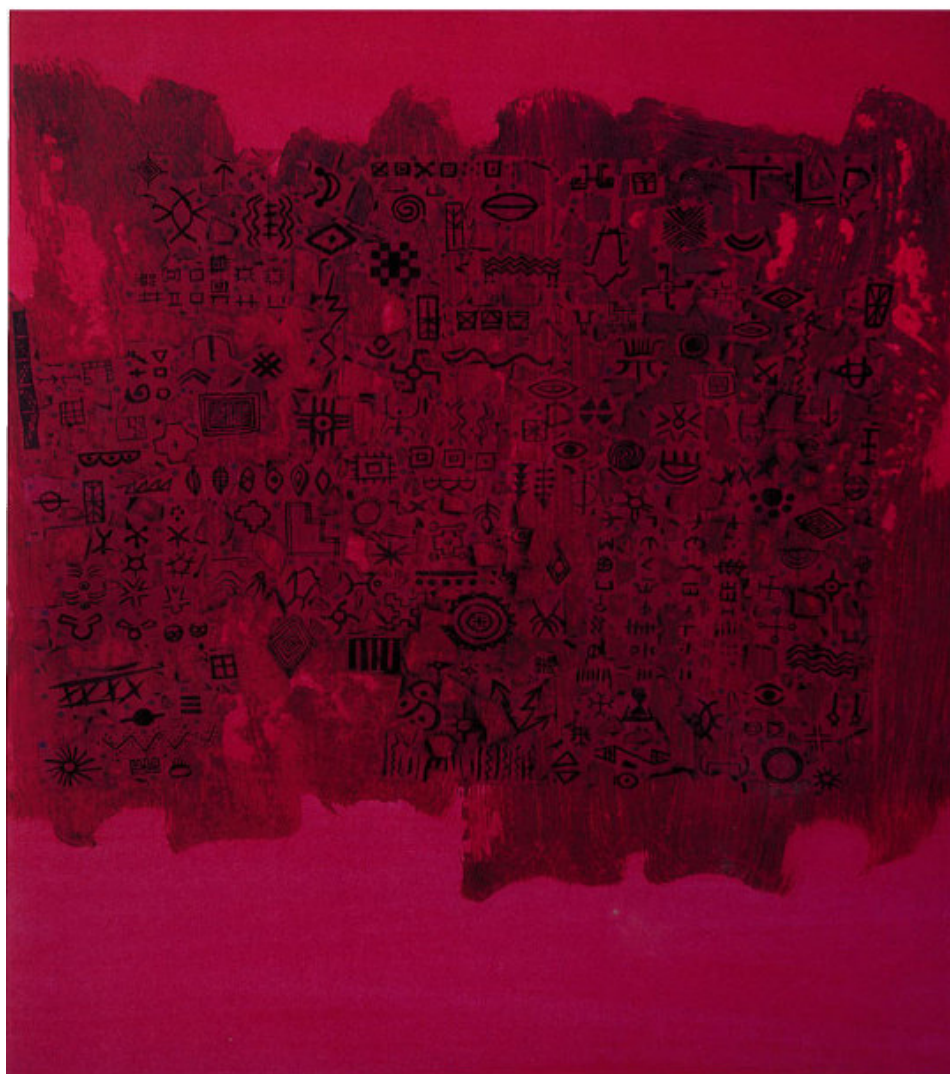


Figura 4: *Sin título*. 1982. Acuarela / papel. 33 x 290 cm.
Colección Élidea Román, Lima.

El haber merecido en 1982 la beca del Gobierno Francés para realizar estudios en el prestigioso Atelier 17, fundado por el artista británico Stanley William Hayter (1901 – 1988), supuso para Wiesse la obligación de obtener el grado académico de bachiller¹⁶. Este compromiso fue resuelto con la presentación de una veintena de trabajos –ya era un artista decididamente prolífico–, con lo cual quedó expedito para emprender una experiencia europea que resultaría determinante. Poco antes de emprender el periplo, un descubrimiento bibliográfico habría de sumarse a la concatenación de etapas formativas que culminaron en la enseñanza de Hayter.

1.2 Paul Kosok y la vista aérea de la costa peruana

El antropólogo estadounidense Paul Kosok, profesor de la Universidad de Long Island (Nueva York), llegó al Perú en 1927, enviado por su casa de estudios a investigar las famosas construcciones hidráulicas de los antiguos peruanos. En 1939 sobrevuela el sur del Perú con este fin, y descubre la figura de un ave delineada sobre la pampa desértica. Dedujo, tras una visita al lugar en 1943, que las líneas no podían haber sido acueductos, dada su insuficiente profundidad y su eventual ineficacia –debida a la porosidad del suelo– para transportar un caudal considerable de agua. Tampoco podrían constituir caminos, por la naturaleza escarpada de muchos de sus tramos, y porque simplemente no conducirían a ninguna parte¹⁷. A partir de estos supuestos, en 1947 Kosok declaró que se trataba de un gigantesco calendario astronómico. Los libros de historia reconocen a Kosok como el descubridor de las líneas de Nazca¹⁸, si bien el arqueólogo Toribio Mejía Xesspe escribió el primer artículo sobre el tema en 1939, publicado pocos años

¹⁶ Este requerimiento académico se mantuvo en el Perú hasta inicios de la década de los noventa. Comenta el periodista Luis Pásara: “En noviembre de 1991, el Decreto Legislativo 379 introdujo el llamado ‘bachillerato automático’, medida demagógica del fujimorismo por la que terminar los estudios universitarios equivale a obtener el grado de bachiller. La preparación de una tesis, como exigencia formativa que incrementa y certifica la calidad del futuro profesional, fue abolida.” (<http://www.peru21.com/Comunidad/Columnistas/Html/2004-09-09/Pasara0190304.html>).

¹⁷ “En efecto, algunas de estas líneas son tan escarpadas que resulta muy difícil escalar la pendiente y además hay que considerar que no hay razón para construir vías tan complicadas y zigzageantes a lo largo de varios kilómetros, que forman un circuito cerrado en algunos trayectos y que exigen un viaje penoso y difícil, por ejemplo, de una hora para llegar a un lugar al que podría llegarse en sólo unos cuantos minutos caminando en línea recta” (<http://marcianitosverdes.blogspot.com/2006/12/nazca-primera-parte.html>, interesante espacio de Internet dedicado al refutamiento de las pseudociencias).

¹⁸ Ubicadas a 450 Km al sur de la ciudad de Lima, en las pampas de Jumana, entre las poblaciones de Nazca y Palpa, departamento de Ica.

más tarde¹⁹. Como es sabido, la tesis del calendario fue defendida por la matemática alemana María Reiche –hasta su muerte acaecida en 1998–, quien fue contratada por Kosok como su asistente. Cuando este retorna a los Estados Unidos en 1946, Reiche asume la inacabable labor de preservación y desciframiento del inmenso galimatías del desierto iqueño.

Más allá de la acreditación de méritos con respecto al hallazgo y estudio de los geoglifos de Nazca, lo relevante para el estudio del proceso de Wiesse se centra en el impacto que tuvo en su obra el descubrimiento de la perspectiva aérea como punto de observación del desierto. Durante su infancia y adolescencia, la heredad familiar lo llevó hacia el norte de Lima; ahora, un hallazgo bibliográfico dirigiría su mirada hacia la totalidad de la costa. En efecto, en 1981, Carlos Gatti, profesor de letras en la PUCP y secretario del Instituto Riva-Agüero²⁰, le mostró al inminente becario del Gobierno Francés el libro *Life, Land and Water in Ancient Peru*, de Paul Kosok²¹. El impacto fue inmediato, y Wiesse –que por entonces ya estaba fascinado con las líneas de Nazca y con el arte de la costa, en especial con las gasas de la cultura Chancay– fotocopió compulsivamente las vistas aéreas contenidas en el volumen, antes del viaje a París. El propio artista resumirá en un texto de 2004 las impresiones debidas al libro de Kosok:

El libro *Life, Land and Water in Ancient Peru*, de Paul Kosok, publicado en 1965, contribuyó decisivamente a la apreciación de los monumentos costeros antiguos. Una colección impactante de aerofotografías reveló a través de sus páginas los tejidos arquitectónicos de Pacatnamú, Chan Chan, Cajamarquilla, Pachacamac y los célebres geoglifos sureños descubiertos por él mismo treinta años atrás. La vista a vuelo de pájaro captura inmejorablemente el conjunto y permite percibir las estructuras generales y las relaciones entre las partes, difícilmente observables a ras del suelo. Modulaciones del terreno, texturas,

¹⁹ Mejía Xesspe, Toribio (1942). “Acueductos y caminos antiguos de la hoya del Río Grande de Nazca”, en *Actas y Trabajos del XXVIII Congreso Internacional de Americanistas*. Lima. Pp. 559-569.

²⁰ Centro de investigación para las ciencias humanas al interior de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en reconocimiento a José de la Riva-Agüero y Osma (1885-1944), intelectual peruano, político y benefactor de la PUCP.

²¹ Kosok, Paul (1965). *Life, Land and Water in Ancient Peru*. Nueva York: Long Island University Press.

roturaciones indelebles adaptadas a la topografía, rectas que se posesionan del plano y sinuosidades que reptan aglomerando confusiones laberínticas, son despejadas súbitamente por túmulos y canchas. Los desmoronamientos parciales no constituyen, desde lo alto, obstáculo al ojo que abarca de un golpe el testimonio anatómico de una convivencia graficada tenazmente sobre la pampa. Emplazados en los márgenes del valle, entre la alegría del campo y la sequedad inmutable del desierto, estos asentamientos agujijonean a la sensibilidad, enrostrándole su condición transitoria. Las áreas de cementerios, identificables fácilmente por el picoteo del huaquerío, transmiten paradójicamente con menor intensidad que los espacios cívicos abandonados, el sentimiento de finitud. La extensión de estos restos y sus distribuciones jerárquicas nos hablan de un orden conquistado laboriosamente y de articulaciones sociales duraderas y resistentes (Barrios y Wiese 2005a: 161).

Puede notarse, en la cita anterior, de qué manera las imágenes tomadas desde el aire impactaron la sensibilidad del novel artista. Wiese encontró, mediante ellas, la posibilidad de conjugar la carga vivencial, acumulada desde los viajes de infancia al valle de Chao, y una “estrategia perceptiva” que hacía de la realidad geográfica, abstracción. Las palabras de Wiese articulan un texto en el cual la fluidez y dimensión estética del lenguaje son propicias para manifestar la emoción con que asumió este hallazgo. Las adquisiciones técnicas por venir habrían de fortalecer las posibilidades expresivas del artista.

1.3 Otro viaje de confrontación y aprendizaje: Hayter y el Atelier 17 (París, 1982 – 1983)

Stanley William Hayter tuvo una trayectoria singular. Su formación profesional fue de ingeniero petroquímico, pero más tarde se convertiría en un importante artista plástico, que destacó como pintor y grabador. En esta última especialidad, revolucionó la técnica del intaglio a color (aquella que emplea planchas de cobre o zinc como matrices entintadas con rodillos blandos). Fundó un taller gráfico en París en 1927, que luego en 1933 fue denominado Atelier 17, institución decisiva en la reconsideración del grabado como disciplina artística independiente durante el siglo XX. Si bien los textos de arte suelen adscribir a Hayter al surrealismo, su obra también abarca otros estilos, como la abstracción lineal. Hacia el final de sus estudios de pregrado en la PUCP, Wiese descubrió el

trabajo de Hayter merced a una exposición en la galería Trapecio (Lima), traída por Juan Valladares²².

Wiese reconoce la experiencia en el Atelier 17 como decisiva, y prácticamente constituyó la culminación de su formación profesional institucionalizada²³. El artista resume así su experiencia parisina:

Tuve la suerte de caer en buenos talleres, donde circulaba gente de diferentes tendencias y estilos, como el de Hayter, grabador y pintor inglés que trabajó mucho con surrealistas como Giacometti y Max Ernst. Asistí durante un año a su taller trabajando básicamente en dibujo, diseño e impresión. Lo de Hayter fue para mí una enseñanza particularmente importante ya que insistía permanentemente en la construcción de estructuras abiertas mediante la línea automática (Luna Victoria 2001: 175-176).

Los frutos de este período de aprendizaje fueron de la mayor importancia. Por un lado, como señala Wiese en la cita anterior, la línea se erigió, en virtud de los ejercicios propuestos por Hayter, en la piedra angular de su vocabulario visual. El período de formación universitaria había estado signado por las investigaciones en torno de la abstracción, desde diversas aproximaciones: el informalismo de Tàpies, el *arte povera* de Burri, el *art brut* de Dubuffet. Como se anotó, el viaje a Nueva York supuso también el afianzamiento de la opción abstracta, en especial a partir de la apreciación del automatismo con que Pollock llevó a cabo su procedimiento de *action painting*. Todos estos elementos ya hacían de Wiese un artista solvente, capaz de exponer propuestas de fuerte carga matérica inscritas en el expresionismo abstracto. Sin embargo, el aporte de Hayter terminó de moldear la retórica con que Wiese habría de concretar un lenguaje propio, altamente identificable. La prevalencia de la línea –organizada en patrones rítmicos rigurosamente secuenciados, pero de notable libertad por el carácter “automático” y “abierto” de la composición– constituye una adquisición plenamente identificable con este período.

Esto puede apreciarse en una acuarela sobre papel de 1983 (figura 5), realizada en París durante la pasantía en el Atelier 17. En primer término, conviene resaltar la

²² Artista plástico chiclayano egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Reside en París desde 1972, y estudió con Hayter en el Atelier 17 desde 1973 hasta 1975. Su trabajo es prácticamente desconocido en el medio local. (Cfr. http://www.galeriaexodo.com/juan_valladares/juan_valladares.htm).

²³ Posteriormente, en 1986, la obtención de una beca del Consejo Británico permitió a Wiese una pasantía de un año en el Slade School of Fine Art, de la Universidad de Londres. Pero se trataba ya de un artista plenamente formado, con seis exposiciones individuales en su currículo (véase el Anexo 1).

elección del soporte: se trata de un material comúnmente minusvalorado por el mercado limeño, acaso en razón del temor al deterioro causado por la humedad característica del clima de la ciudad. Wiese siempre ha rechazado este prejuicio (las técnicas actuales de conservación hacen sencilla la preservación libre de hongos), e incluso ha incursionado en la fabricación artesanal de papel²⁴. La obra se realiza en mediano formato rectangular: 85 centímetros de altura por 63 centímetros de base. Sin título como la mayoría de abstracciones de Wiese, muestra cómo el artista ya optó por la “vista aérea” o “cenital” del objeto por representar o, propiamente, por abstraer²⁵ o sintetizar. No se aprecia firma del autor: salvo en casos excepcionales, Wiese se abstiene de firmar en la superficie intervenida. En algunos trabajos, lo hace en el reverso del soporte. Esta característica se presenta en esta y las demás obras que serán objeto de análisis formal. El artista explica que la presencia de firma, antes que autenticar la pieza, podría constituir un estorbo visual en la composición²⁶.

²⁴ Así, en 1994 expuso los resultados de esta indagación, en muestra bipersonal con Georges Criblez realizada en la Escuela Superior de Formación Artística Corriente Alterna.

²⁵ Según el *Diccionario de la Lengua Española* publicado por la Real Academia Española: “**abstraer**. (Del lat. *abstrahĕre*). tr. Separar por medio de una operación intelectual las cualidades de un objeto para considerarlas aisladamente o para considerar el mismo objeto en su pura esencia o noción”.

²⁶ Comunicación personal, 24 de noviembre de 2012.



Figura 5: *Sin título*. 1983. Acuarela / papel. 85 x 63 cm.
Colección Ricardo Wiesse Thorndike, Lima.

Compositivamente, Wiesse superpone una estructura²⁷ de líneas secuenciales – cuya vibración visual se aproxima a los efectos del *op art*– a un plano subyacente, menos poblado de trazos. Este último constituye una clara alusión al arenal costeño, visto desde el aire y surcado por lo que podríamos asociar –y por momentos casi identificar– con caminos carreteros o con las líneas de Nazca. Puede corroborarse el empleo del espacio como recurso formal, en la medida en que se logra “contener” la inmensidad del paisaje en la metáfora abstraccionista plasmada sobre un formato mediano. Recuérdese lo anotado por Carbonell: “La organización del espacio plástico de la pintura modifica y transforma el espacio real y bidimensional del soporte, de forma que el pintor inscribe dentro del espacio real un espacio ficticio” (Carbonell Esteller et al. 1990: 182). Para alcanzar este propósito, el artista opta por erigir la línea como elemento plástico por excelencia, y somete al espectador al vértigo de la contemplación aérea del paisaje así abstraído, con la estructura interpuesta a manera de “celosía”, “rejilla” o instancia de intermediación en el acto perceptivo. Dicho entramado aporta la sensación vibrante de sus líneas rítmicamente secuenciadas, con un acento divergente debido al espaciado interlineal y las trayectorias quebradas en ángulos más agudos, cuyo epicentro se aprecia en la mitad inferior de la zona izquierda del formato. La composición luce paradójicamente unificada: si bien el imperio de la línea permite al pintor articular su discurso en un solo lenguaje, el espacio se organiza en dos planos aparentemente distantes entre sí. Acaso el espectador se encuentre relativamente cerca de la “rejilla” o plano próximo; pero es evidente –y perturbadora– la distancia que lo separa del “suelo”, en razón de su vuelo a gran altura. Cabe anotarse que la “expansión” del espacio es delimitada por el borde mismo del soporte, dado que el artista ha pintado el papel “a sangre”, es decir, sin dejar un espacio libre a manera de orla o paspartú. Por otro lado, Wiesse decidió “atrapar” la obra entre dos vidrios, en el proceso de enmarcado, con lo cual se obtiene un efecto de ingravidez.

²⁷ Téngase en cuenta que el étimo de “estructura” es la voz latina *struere*, ‘construir’.

En lo concerniente al empleo del color, la paleta es muy austera: consta de gradaciones violáceas en el fondo, que evocan los visos que adquiere el arenal en el crepúsculo, fondo surcado por líneas ocre-amarillentas predominantemente curvas, con delgadas oposiciones de segmentos de recta, y sobre este plano el entramado de trazos oscuros geometrizados. Las tonalidades de violeta, predominantemente oscuras, se inscriben en la argumentación de Wiese, abocada a desmentir el lugar común según el cual se concibe el desierto peruano como un espacio geográfico carente de valores cromáticos. Con el discurrir de las horas, el arenal deviene un gran lienzo de matices cambiantes, conforme lo bañan distintas calidades de luz solar. Esporádicas manchas rojizas esparcidas sobre el fondo, que afectan las líneas o el llano surcado por estas, añaden discretos acentos cálidos, en un contexto de colores poco saturados, es decir, agrisados. La trama de líneas que se superpone al espacio “geográfico” está compuesto, como se advirtió, por trazos oscuros. No obstante, estos no se limitan al negro, sino que resultan emparentados con el plano subyacente debido a sutiles variaciones violáceas.

En suma, al filo de los treinta años de edad, los factores sucesivos de la formación de Wiese ya se encontraban integrados y listos para su operativización: el “protoaprendizaje” de las visitas al Norte; el adiestramiento superior en la Universidad Católica; el hallazgo de la perspectiva aérea del paisaje en la obra de Kosok; y la adquisición de soluciones técnicas en el taller de Hayter.

1.4 La consolidación de la abstracción (1983 – 2001)

A su regreso de París, Wiese se abocó a la producción de obras abstractas. Entre 1983 y 2001, desde el fin de la pasantía con Hayter hasta la muestra *Pachacamac pintado*, realizó dieciséis exposiciones individuales, todas en Lima excepto una en Ica y otra en Arequipa, y dos bipersonales, la primera en Buenos Aires y la más reciente en Lima; intervino asimismo en decenas de muestras colectivas. Artista prolífico, consigue

producir en volúmenes importantes, apoyado en su dominio técnico. Una visión generalista, acaso sobresimplificada de su proceder, podría enunciarse así: la mayoría de las obras proponen una composición organizada por secuencias lineales serigrafiadas sobre el lienzo; la superficie es encolada o preparada con alguna base (óleo o temple), de manera que resulte adherente, y sobre ella se vierten arenas y pigmentos secos. El trabajo incorpora una cuota importante de aleatoriedad y accidente, de manera que se obtienen resultados en buena medida imprevistos, sin el anticipo de bocetos previos. Puede encontrarse una explicación de primera mano en la presentación que incluye el propio artista en el libro *Wiese: pinturas y otros ensayos*:

(...) Desde la década de 1970, he venido empleando materiales poco convencionales, pero significantes en sí mismos, portadores de aquellos aires incontaminados [del arenal]. Polvos de toda especie inorgánica, tramas amontonadas, dibujo improvisado como rastro sobre el terreno, conforman una veta transitada sin apuros, detenida ante la sorpresa de interacciones lineales y manchas de colores a lo largo de las exploraciones que estas páginas permiten apreciar de manera retrospectiva. El trato prolongado con arenas, marmolinas, alquitrán, esmalte y óxidos me ha conducido a realizaciones en técnica mixta que produzco como variaciones sobre un mismo tema. En la ejecución de estos cuadros, opero sin ideas fijas. Voy al encuentro de lo que suceda mientras espolvoreo. Vierto los granos coloreados desplazándome por el área preparada con óleo y temple²⁸. Cojo puñados y los voy liberando en líneas o manchas. Los primeros trazos bastan para desencadenar un intercambio de golpes repentinos. Un embudo múltiple de mi autoría esparce hasta ocho paralelas de partículas pesadas, que caen impecables. Las tramas resultan de bloqueos por mallas serigráficas, MDF²⁹ perforado con taladro y martillo, y redes de pesca. Salvo

²⁸ Wiese extiende los formatos sobre el piso, procediendo a la manera de Pollock.

²⁹ Sigla de *Middle Density Fiber*, material conocido por su nombre comercial “trupán”. Se trata de un aglomerado de polvo de madera, cuyo empleo concitó la atención de la escena plástica local a partir de la exposición individual de Eduardo Tokeshi titulada *Los desmayos de la razón*, presentada en la Sala Luis Miró-Quesada Garland, de la Municipalidad de Miraflores. En dicha ocasión, el artista mostró sus *Paisajes de pie* (1994), instalación de 37 piezas de MDF (300 x 5 a 10 cm cada una) intervenidas con técnica mixta.

algún acetato o plástico circunstanciales, la parafernalia de los trabajos ‘matéricos’ viene siendo la misma desde hace más de una década. Reincido en ella con naturalidad y me estremece lo hallado. A menudo lo arruino por apresuramiento, indecisión o yuxtaposiciones desafortunadas. Los intentos fallidos se acumulan en montañas de desmonte, donde me interno para insistir en las acometidas siguientes; los supervivientes subsistirán solo si acercan nuevas luces y vibraciones al conjunto en marcha. Las curvas rasgadas entretejen estructuras sobre agitaciones que los antojos del secado resquebrajarán, añadiendo una cuota de casualidad al dibujo antes deliberado y ahora librado a su suerte. Materia y signo se anudan y equiparan en estas imágenes atravesadas por diagramas que trashuman vacíos y accidentes de la pampa, o del cuadro (Barrios y Wiese 2005a: 25).

El artista describe su quehacer enfatizando la relevancia del proceso creativo, incluso por encima de la obtención de resultados puntuales: han de ser muchas las piezas que no “sobrevivan” a la autoexigencia de Wiese. En efecto, las “variaciones sobre un mismo tema” se suceden como pruebas de ensayo y error, a través de las cuales se busca indagar en las posibilidades de los recursos técnicos, sin excluir los elementos aleatorios o accidentales debidos, por ejemplo, a la fase de secado. Podría lucir paradójica la declaración sobre “una veta transitada sin apuros”, que aludiría a cierta parsimonia en el hacer, y el dinamismo que se hace evidente en los volúmenes producidos por un artista decididamente prolífico. También cabe reparar en el aparente contraste entre la aseveración “opero sin ideas fijas” y un conjunto de realizaciones plásticas cuya autoría evidente (en términos de vocabulario visual) puede considerarse como el correlato de una claridad de propósitos consolidada y una solvencia técnica esforzadamente adquirida. En realidad, la valoración del proceso es, para Wiese, la clave de un esfuerzo prolongado cuyos resultados son productos encaminados siempre hacia un hallazgo posterior, vale decir, enmarcados en una aspiración heurística permanente.

Wiesse se consolida en esta etapa como un artista cuya producción es objeto de seguimiento por parte de la crítica local: en 1991, la revista *Lienzo –journal* de la Universidad de Lima– publica un texto de su autoría, una entrevista y reproducciones de once trabajos. Aun dentro de la condición periférica del arte peruano, su obra se internacionaliza por la vía de la participación en bienales: La Habana (1984 y 1991), Iberoamericana de Grabado (San Juan de Puerto Rico, 1986), Cuenca (1989), Valparaíso (1994), Cagnes-sur-Mer (1995). En 1997 fue uno de los artistas peruanos convocados para realizar una exposición individual en la I Bienal Iberoamericana de Lima, evento que, más allá de los cuestionamientos de que fue objeto, constituyó el esfuerzo de mayor envergadura por integrar al Perú a los circuitos artísticos globales³⁰. Merced a esta difusión, complementada con intervenciones en espacios públicos³¹, podría decirse que goza de cierta acogida por parte del mercado limeño, aun cuando cierta aversión de Wiesse hacia la exposición mediática –en el sentido de notas de páginas sociales– puede haberle comportado cierta desventaja frente a sus pares. Lo cierto es que, interrogado acerca de la aceptación de su obra, termina declarando su inconformidad con las condiciones materiales en que ha de desarrollarla:

Percibo su creciente interacción [de la obra] con el medio cultural limeño. Una prueba de ello sería el mural de 10,000 m² que vengo ejecutando en la Vía Expresa, pero a la vez construyo varias indagaciones un poco contra la corriente, lo que las aísla del mercado, si es que todavía podemos hablar de éste. Si vivir nomás en el Perú es cada vez más difícil, no cuesta mucho imaginar lo que tiene que pasar un artista, obligado a archivar continuamente sus proyectos, realizando parcelas exiguas de su potencial (Luna Victoria 1991: 178).

³⁰ Lamentablemente, el proyecto, que contemplaba intercalar de año a año una bienal nacional y otra iberoamericana, tuvo vigencia solo durante la gestión de Alberto Andrade al frente de la Municipalidad de Lima (1996 – 2002). Derrotado este en su postulación a un tercer mandato edil por Luis Castañeda, la Bienal de Lima fue descontinuada sin que se implemente una alternativa análoga en materia de gestión cultural.

³¹ La más importante, sin duda, por sus dimensiones físicas y relevancia en tanto ensayo de modificación del paisaje urbano, fue la realización del mural cerámico en la Vía Expresa.

Debe tenerse en cuenta que, al momento en que Wiese formula las declaraciones anteriores, el país se encontraba en medio de una severa crisis en todos los órdenes. En lo económico, el primer gobierno de Alan García (1985 – 1990) había concluido en medio de una incontrolable inflación que destruyó el poder adquisitivo de la moneda y trastocó los precios relativos de bienes y servicios de manera inaudita. Era, pues, comprensible que el incipiente mercado del arte se contrajera hasta su virtual extinción³². Asimismo, la violencia senderista había puesto en serio peligro la continuidad democrática y promovido un éxodo aun mayor de peruanos, en tanto su visibilidad era cada vez mayor en Lima³³, no solo por la presencia de migrantes desplazados de las zonas rurales, sino por una escalada de atentados en proporciones inimaginables. En este contexto, la producción de los principales artistas plásticos se volcó en muchos casos a lo expresivo y gestual –como en los casos de David Herskovitz, Enrique Polanco y José Tola–, de manera que el discurso visual podía leerse con distintos grados de literalidad o metáfora, pero siempre vinculado con la dramática coyuntura nacional.

Sin embargo, de acuerdo con Hernández y Villacorta, otros creadores optaron por una introspección que los condujo a lenguajes abstractos, apoyados en elementos ancestrales del pasado prehispánico sutilmente estilizados. En este grupo se puede situar a Wiese, conjuntamente con Esther Vainstein y Hernán Pazos, si bien este último retomó luego un vocabulario visual ligado al diseño internacional. Señalan estos dos autores:

³² Difícilmente cabría pensar, por el nivel de desarrollo del mercado, en la adquisición de obras de arte con fines especulativos, como refugio de los inversionistas ante el deterioro de las alternativas convencionales de empleo del capital (ahorro en bancos, títulos valores, inmuebles, etc.).

³³ El periodista y escritor Luis Jochamowitz retrata en los términos siguientes la insólita irrupción pública de la violencia senderista en Lima: “La noche del 26 de diciembre de 1980, cumpleaños de Mao, uno o varios perros callejeros fueron colgados de postes de luz en la ciudad de Lima. Las versiones no coinciden y han sido exageradas conforme han pasado los años. La BBC dijo que fueron decenas de perros, un periodista argentino mencionó cientos de animales colgados. La mayoría de versiones locales dijo que fueron cuatro, aunque solo existe la fotografía de un perro que amaneció colgado en la avenida Tacna. Como toda explicación, llevaba un cartel que decía escuetamente ‘Teng Xiao Ping’ y, en comentarios posteriores, se agregaron mueras e insultos a ese nombre. Tampoco hay acuerdo sobre si los perros habían sido muertos y después colgados, o si eran perros negros o pintados de negro, como también se dijo. (...) Tendrían que pasar muchos años para que los peruanos pudieran relacionar los hechos y encontrar un hilo conductor que proporcione una leve racionalidad a una historia que se inicia con un episodio delirante. La guerra había sido declarada y nadie lo advertía” (Jochamowitz 2012: 97-98).

Un artista destacado que optó por esta vía, no tan transitada y que es importante de resaltar, es el pintor Ricardo Wiese, quien a principios de los años noventa sería una figura prominente. Wiese se entregó a investigaciones de materiales – especialmente texturas con arena– que hacían eco del paisaje desértico de la costa del Perú, así como a los patrones de diseño precolombino, en un idioma abstracto claramente moderno (Hernández y Villacorta 2002: 74).

Este período supuso la fijación de los valores básicos del léxico visual de Wiese. Así, revisando algunas obras trabajadas en técnica mixta sobre lienzo o MDF, puede volver a mencionarse el empleo de una composición pautaada por ritmos lineales secuenciados, enseñanza adquirida en el Atelier 17 de Hayter. Estas líneas pueden organizar la totalidad del formato (figura 6); o bien circunscribirse a determinadas zonas, dejando el resto del formato libre de surcos, solo intervenido por color plano y textura arenada (figura 7). El color es tratado con suma discreción, incluso en un nivel casi monocromático, usualmente dentro de una paleta evocadora de los grises y ocre del arenal (figuras 8 y 9). Wiese explica esta “avaricia” con el color (al menos en esta etapa): “Probablemente como reacción al cromatismo polucionado que nos rodea. Me interesa más la sutileza que el grito. Sueño con pintar series de color puro: dos, tres colores planos interaccionando, nada más. Ya vendrán” (Luna Victoria 1991: 177). En algunas obras, las zonas de tonos tierra interaccionan con otras de color celeste, en alusión a la realidad dual de la costa (figura 10). En efecto, esta región se define por su confrontación con el mar. El “oxímoron geográfico” planteado por la radical sequedad adyacente a la masa de agua salada es un recurso que Wiese retomará en sus obras sobre el santuario de Pachacamac. Una obra importante de este período, *Bermejo* (figura 11), sintetiza los recursos de ritmo lineal, textura arenada y empleo de una matriz cromática austera, si bien encendida por el rojo intenso a que alude el título, inusual

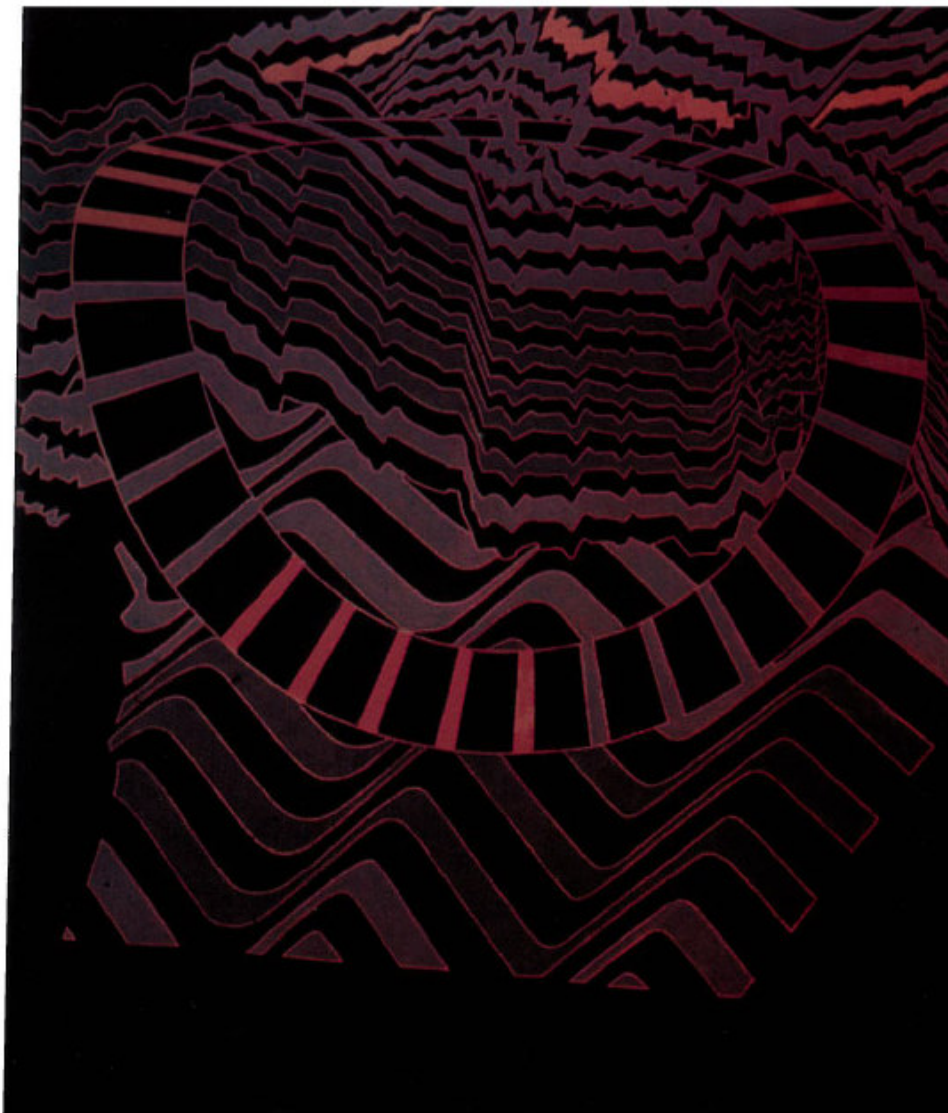


Figura 6: *Sin título*. 1987. Técnica mixta / tela. 135 x 95 cm.
Colección particular, Colorado, Estados Unidos de Norteamérica.



Figura 7: *Sin título*. 1989. Técnica mixta / tela. 176 x 149 cm.
Colección Dante Marsano, Lima.



Figura 8: *Sin título*. 1990. Arena y pigmento / tela. 210 x 140 cm.
Colección Walter Piazza, Lima.



Figura 9: *Huella digital*. 1990. Arena /MDF. 33 x 290 cm.
Colección Museo de Arte de Lima, Lima.

pues se conoce que, normalmente, los trabajos de Wiese carecen de denominación. Este trabajo mereció el primer premio del fenecido Concurso de Pintura Johnnie Walker (1995) y constituyó la portada del libro *Los dientes del dragón*, del religioso belga Hubert Lanssiers³⁴.

Describamos con mayor detalle el cuadro (figura 10) en que creemos encontrar evidencia de la oposición entre agua y arena sugerida por el artista, en virtud de la coexistencia de tonos tierras y celestes sobre el soporte. Se trata nuevamente de una obra abstracta sin título, realizada con marmolina (polvo de mármol) y pigmentos diversos sobre lienzo. El soporte rectangular vertical es de gran formato: mide 241 centímetros de altura y 147 centímetros de base. Datada en 1992 y ejecutada en Lima³⁵, evidencia la madurez del artista, quien contaba por entonces con la edad de 38 años. Su experiencia profesional venía acreditada por una decena de exposiciones individuales y dos participaciones en la Bienal de La Habana, entre otras actividades de alcance internacional. Por aquellas fechas trabajaba, paralelamente, en el mural de fragmentos cerámicos de la Vía Expresa, lo que proporciona una idea de la intensidad de la producción de Wiese³⁶.

La línea, cuyo trazo preciso se obtiene en virtud del uso de impresiones serigráficas, es, necesariamente en este tipo de obras, el elemento plástico por excelencia. Sin embargo, no se extiende por toda la superficie, como ocurre con la acuarela de 1983 descrita con anterioridad, sino que abarca aproximadamente una cuarta parte de aquella. Asimismo, encontramos una región de forma irregular, pero

³⁴ Lanssiers, Hubert (1998). *Los dientes del dragón*. Lima: Petróleos del Perú. Lanssiers (1929 – 2006). Sacerdote de origen belga perteneciente a la orden de los Sagrados Corazones de La Recoleta, Lanssiers laboró en las cárceles del Perú desde 1974 hasta prácticamente el día de su deceso. Logró en 1996 que el gobierno formara la Comisión Ad Hoc de Indultos; consecuentemente, se llevaron a efecto la revisión de los expedientes de numerosos presos acusados injustamente por terrorismo, durante el período fujimorista, y la excarcelación en al menos 1600 casos.

³⁵ Por entonces Wiese laboraba en un taller ubicado en el apacible parque Hernán Velarde (urbanización Santa Beatriz, Cercado de Lima).

³⁶ Entre 1991 y 1992, en un período de trabajo de año y medio, Wiese ejecutó el mural de 10,000 m² en los muros interiores de la Vía Expresa del Paseo de la República, en su trayecto por el distrito limeño de Miraflores. El proyecto fue una iniciativa de la Municipalidad de Miraflores, bajo el gobierno del alcalde Alberto Andrade. Contó con financiamiento de la Empresa Municipal Administradora de Peajes de Lima (EMAPE) y del propio municipio; asimismo, los fragmentos de cerámica empleados como teselas fueron donados por fábricas locales. Wiese no se limitó a proponer el diseño, consistente en variaciones de sus composiciones lineales abstractas, sino que supervisó el trabajo de ochenta operarios involucrados en la obra civil. Tras la restauración y ampliación de 1996 –para cuya realización fue convocado el artista–, el mural no ha recibido mantenimiento y, a la fecha, luce notablemente deteriorado.

rigurosamente definida, que alberga formas de doble contorno alusivas al agua y, acaso, a los seres vivientes más sencillos que pueden desarrollarse en dicho hábitat, como amebas u otros protozoos. Sumadas ambas zonas, lineal y “acuífera”, encontramos una intervención ascendente a un tercio de la tela. El resto del espacio es mayoritariamente cedido al fondo desprovisto de elementos formales, apenas matizado por gradaciones en los valores del siena natural prevaleciente.

La presencia de la línea puede distinguirse en tres elementos yuxtapuestos. El primero se encuentra a la izquierda, si se divide el formato en dos mitades mediante un eje vertical. Ligeramente separado del borde inferior, excedería en semejante proporción la línea media del formato, esta vez dividido en sentido horizontal; en cambio, casi alcanza a tocar el lado izquierdo del cuadro. Tiene una discreta pendiente que lo escora hacia la izquierda, y su forma irregular podría inscribirse en un rectángulo oblongo; engolfa una porción del fondo de contorno irregular, en que destaca la forma de cuchillo visible en su parte superior. Está compuesto por una trama característica del léxico visual del artista, cuyas líneas de color ocre-amarillento, neutro y uniforme, sugieren por su espaciamiento constante cotas de altitud o surcos en una huella dactilar. Quizás estos símiles puedan evocar la tensión entre la escala geográfica y la paradójica posibilidad de “contener” el paisaje en un espacio pequeño “como la yema de un dedo”. El segundo haz de líneas se encuentra en la mitad superior del cuadro, y en posición central respecto de los lados verticales. Posee una altura equivalente a un tercio de la del grupo anterior, y un ancho aproximadamente igual al de este. Se distingue por presentar las líneas más gruesas de los tres elementos, a excepción de su línea central, que luce como delgado filamento medular. Comparte con los otros dos el color de las líneas, si bien el grosor de estas hace que se le perciba como la zona de mayor iluminación en la obra. Su disposición describe una pendiente poco insinuada hacia la derecha, de trazos rectos; y, en su mitad superior, un ascenso zigzagueante de líneas curvas o festoneadas.

Por su parte, el tercer elemento lineal describe un contorno de triángulo rectángulo, interrumpido en el lado mayor (“hipotenusa”), con los vértices suavizados o romos, y el ortogonal hacia abajo. Se compone de líneas delgadas, como las del primer sector, idénticamente espaciadas. Al igual que este, contiene a una zona del fondo, que en este caso asume una apariencia cruciforme, casi orgánica. La sugerencia cartográfica de las líneas secuenciadas, y aun la posibilidad de asociar estas con impresiones digitales, implican una mirada desde arriba, una posición cenital del espectador situado a gran altura. Este punto de vista hace posible abarcar la vastedad del desierto en solo un golpe visual “a vuelo de pájaro”.

La zona “acuífera” se inscribe en el cuadrante superior derecho. El artista emplea en este sector un azul turquesa desaturado, es decir, con importante presencia de blanco en la mezcla, discretamente oscurecido para delinear las “amebas” o “protozoos”. La cercanía de esta zona con los elementos lineales descritos llega al límite de lo tangencial con el tercero de ellos. Comparado con el primer agrupamiento de líneas, su altura es ligeramente menor y su ancho, semejante. Su forma es irregular, y describe una zona inferior con inclinación hacia la derecha en ángulo de 45°, así como una zona superior trapezoidal. En términos de ubicación y pendiente, Wiese propone una asociación entre estas dos zonas y los grupos de líneas segundo y tercero, respectivamente. Esta asociación de elementos formales, que “riman” en los dos pares señalados, hace de la mitad superior del cuadro la zona de mayor poblamiento y tensión compositiva. En efecto, es aquí donde la descripción paisajística manifestada en clave abstracta adquiere su mayor intensidad: las líneas del desierto, trazadas por la acción del viento sobre la arena quemante se contraponen a los diseños de vida acuática inscritos en la forma azulada. Contraposición paradójica, pues el artista consigue armonizar dos elementos naturales diametralmente distintos, que se avecinan en “uno de los paisajes más secos y radicales del planeta” (Barrios y Wiese 2005a: 29).

El fondo, como se anotó en líneas anteriores, comprende dos tercios de la superficie total, distribuido por esta con mayor presencia en la mitad inferior, donde participan las líneas en menor proporción. En términos cromáticos, se matiza, sin contrastes notorios, por gradaciones del tono tierra comúnmente denominado “siena natural”³⁷. Dicho color va desaturándose en la medida en que avanza desde los bordes horizontales, tanto el superior como el inferior. La zona izquierda presenta valores más altos, esto es, luce más iluminada; así, se establece cierta aproximación cromática con las líneas agrupadas y, a la inversa, se marca cierto contraste que, ciertamente, no llega al claroscuro, entre el fondo y el segundo grupo de líneas, en el cuadrante superior derecho. Un efecto similar se alcanza en la región inferior de la obra, donde los extremos hacia la derecha del primer grupo lineal destacan con nitidez sobre el fondo. La sutileza con que varía el color del fondo alude nuevamente al *modus operandi* de la naturaleza: una erosión sostenida, capaz de modelar el paisaje y dotarlo de esta suerte de *sfumato* de los matices tierras.

Mediante el empleo de marmolina, el autor ha conferido una textura arenada a la obra. El objeto primordial representado, el desierto, es “incluido” metonímicamente en la representación. En otras palabras, la parte representa al todo: la marmolina, en tanto sustituto de la arena, asume la tarea de mostrar al tablazo costeño. Lo inabarcable con la mirada deviene contenido en el formato rectangular, en el marco ventana. El formato grande contribuye a que, en alguna medida, el espectador pueda sentirse invitado a “estar ahí”. Podría también verse tentado a tocar la obra, es decir, a vivir una experiencia háptica.

³⁷ En alusión a los tejados de Siena, ciudad de la Toscana.

La abundante producción de trabajos abstractos texturados como el descrito, en cuya descripción podemos ensayar una síntesis del interés temático y las soluciones técnicas de Wiesse, le permite afianzar su posición en la escena plástica local y alcanzar cierta proyección internacional. Este segundo nivel de difusión se alcanza fundamentalmente merced a su participación en bienales en América Latina. La introducción –antes que el cambio, como explicaremos– de otro lenguaje y perspectiva habría de marcar un hito, quizás sorprendente, en el trabajo del artista.



Figura 10: *Sin título*. 1992. Marmolina y pigmentos / tela. 241 x 147 cm.
Colección particular, Lima.



Figura 11: *Bermejo*. 1995. Arena y pigmento / tela. 65 x 48 cm.
Colección Jorge Salverredy, Lima.

CAPÍTULO 2

EL CAMBIO DE PERSPECTIVA: REDESCUBRIMIENTO DE LA PINTURA DE CABALLETE. *PACHACAMAC PINTADO* (2001)

Como se ha expuesto en los acápites 1.1 y 1.2, circunstancias familiares dadas y posteriores opciones personales configuraron el eje motivacional que articuló tempranamente el quehacer profesional de Ricardo Wiese: su interés por la costa peruana en su doble dimensión de espacio geográfico y escenario de un desarrollo cultural autónomo, pero interrumpido en el Virreinato y aun amenazado durante la República por el relevo de intereses y factores de poder. Escribe el artista:

Refiriéndose a Pachacamac (o Patsakamax), el peruanista suizo J. J. von Tschudi escribió en 1846: “Los buscadores de oro destruyen más y más cada año este recuerdo de un pasado que bien merecería que sus monumentos fueran tratados con mayor respeto”. Debemos muchas veces vencer el desaliento al considerar la terrible vigencia de estas palabras, impresas hace más de siglo y medio: los intereses económicos siguen siendo el último argumento para la ocupación de un área supuestamente intangible. De proseguir la ruina de su entorno, Pachacamac solo podrá ser visto detrás de una infame valla de mega avisos publicitarios, los nuevos señores del sitio (Barrios y Wiese 2005a: 147).

Es sabido que Lima es una ciudad cuyo crecimiento, explosivo desde la segunda mitad del siglo XX, no responde a proyecto urbanístico alguno. Enclavada en un valle triangular y encajonada por los cerros, sus únicas alternativas han sido poblar estos y mermar la superficie destinada a la agricultura. En este proceso anárquico, que algunos denominan “barrialización”, los restos arqueológicos son, como ya advirtió Von Tschudi, irrespetados ante el predominio de la especulación inmobiliaria y la incuria oficial. Desde mediados de 1998, la preocupación por esta realidad aparentemente incontenible motivó a Wiese a retomar de manera sistemática el ejercicio pictórico

figurativo. El artista responde con lo que tiene, y siente el apremio de adelantarse a la acción irreversible de las motoniveladoras o los invasores alentados por una subsecuente titulización populista. En la línea de su declaración anteriormente citada, Wiese manifiesta sin ambages su preocupación por el destino del santuario de Pachacamac –y aun de otros sitios arqueológicos de la costa– ante el avance de la expansión urbana, expresión contemporánea de la agresión iniciada durante la Colonia:

Saqueado y enmudecido por extirpadores de idolatrías, Pachacamac sobrevive en el olvido, sobre todo de los limeños. Partida en dos por una carretera de la década de 1960, sin muro perimetral que la resguarde, abierta por tanto a invasiones recurrentes, la zona arqueológica ha sido todo menos área intangible. Sus vecinos, paradójicamente, son su peor amenaza, descontada la responsabilidad oficial. Percibidas como estorbos a la expansión urbana, las huacas tienen los días contados frente a la indiferencia general. ¿Resistirá este monumento seminal el asedio de traficantes de toda condición? ¿Qué futuro espera al valle de Lurín cuando las propias autoridades alientan burocratísimos cambios de zonificación? Al parecer, el antiguo Ichsma y Manchay, Pampa de Flores, Cardal y Huaycán perecerán sepultados bajo una losa de cemento, confirmada otra vez la tendencia tanática de los peruanos a borrar todas sus huellas. Lo mismo puede aplicarse a Chan Chan ante el avance de granjas porcinas y filtraciones de la napa freática capaces de convertir sus muros en escombros (Barrios y Wiese 2005b: 38).

Desde el punto de vista técnico, se trataba de la reasunción de un lenguaje que no le resultaba ajeno, por cuanto, ante los ya mencionados rigores del aprendizaje con Winternitz y Alayza, el pintor en ciernes se había mostrado capaz de resolver con propiedad los problemas de la figuración en general y del paisajismo en particular.

Luego de permitirse la exploración técnica debida a las enseñanzas de Hayter, que posibilitó su amplia producción abstraccionista, Wiese retorna a las formas tradicionales de hacer pintura. Identificado con la urgencia de libertad espacial y de encuentro con la luz de los impresionistas europeos de fines del siglo XIX, que salen del enclaustramiento y hacen del campo un nuevo taller, donde el sol –de Bretaña, por ejemplo– puede ser plenamente sentido y aprovechado, Wiese retoma el ejercicio figurativo³⁸. Estamos ante una práctica pictórica de *plein air*, es decir, llevada cabo sobre la base de la observación de la naturaleza y los vestigios arqueológicos al aire libre, fuera de la luz controlada del estudio. Los matices de color se combinan ante los ojos del artista, quien se rebela contra el atavismo de considerar el paisaje costeño como desprovisto de riqueza cromática³⁹. La crítica local puso en relieve esta forma de pintar de corte tradicional, pero paradójicamente sui generis en la escena limeña:

Ricardo Wiese halla su coherencia entre los huesos y pozos de la huaca. Apartado del estímulo –consumista y alienante– de la globalización y cultura de masas, su trabajo en Pachacámac lo enfrenta a algo más que a la intemperie bajo el sol de febrero. Wiese, saciado de cultura occidental, vuelve la mirada hacia la cuenca del río Lurín, habitada por peruanos desde hace seis mil años. Esto significa incorporar valores auténticos en un sistema de tendencia excluyente, desde el campo artístico. Felizmente para Wiese, el artista es libre. Inclinado hacia los colores y texturas de la costa peruana –hasta la estilización de sus formas e iconos– opta hoy por visiones realistas del panorama integral. Confiesa que el lienzo le toma de 3 a 7 sesiones y que ha hallado violetas insospechados, contrapuestos al sol que le marca la hora de trabajo (Nevares 2001: 60).

³⁸ Si bien, como se verá en el acápite siguiente, nunca abandonó la práctica del abstraccionismo.

³⁹ Cabría al respecto considerar la apreciación de Carbonell sobre el *modus operandi* de los impresionistas del siglo XIX: “Es una nueva manera de ver y una nueva manera de pintar: no se reproduce lo que se sabe de las cosas, sino cómo se ven bajo la acción deformadora de la luz. La perspectiva ya no se basa en las reglas de la geometría, sino en la degradación de los matices y tonos de los colores (...)” (Carbonell Esteller *et al.* 1990: 181).

En suma, la empresa consistía en documentar *in situ*, desde el lenguaje formal de la pintura figurativa y apelando a sus materias tradicionales (óleo, carbón, tiza pastel; sobre lienzo o cartón), el sitio arqueológico de Pachacamac, con el propósito doble de mostrar el estado actual del deterioro⁴⁰ (figura 12) y, no obstante, la pervivencia de la majestad arquitectónica del lugar (figura 13). Este comprende diversos sectores, que constituyen para Wiese un material de trabajo de muy largo aliento: las pirámides con rampa, el Acllawasi, la huaca de Adobitos, el Templo Pintado, el Templo Viejo y el palacio de Tauri Chumbi –último gobernador cusqueño de Pachacamac–. Las sesiones de pintura al aire libre fueron compartidas con Darko Dovidjenko, artista croata afincado en el Perú. El lenguaje hiperrealista de Dovidjenko se complementó con la contundencia de Wiese, quien aun en clave figurativa conserva la gestualidad de una pincelada suelta, de nutrido empaste; a diferencia de su colega, Wiese no pretende un “realismo fotográfico” o un trampantojo⁴¹. Wiese prescinde de la práctica difundida en el paisajismo contemporáneo de, primero, fotografiar el sitio y, a continuación, desarrollar la obra en el taller. Todo el trabajo se realiza en el lugar, acatando circunstancias inmanejables como el viento, el excesivo calor, la limitación de horarios debida a la luz solar, etc. Los resultados fueron expuestos en la muestra múltiple *Pachacamac pintado* (2001), que comprendió la exhibición del *corpus* principal en la sala Luis Miró-Quesada Garland, de la Municipalidad de Miraflores, así como las muestras simultáneas en el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú (Pueblo Libre, Lima), y el propio Museo de Sitio de Pachacamac. Se contó con el apoyo curatorial de Jorge Villacorta. Puede decirse que la crítica local reaccionó favorablemente. Así, en un artículo titulado “Un proyecto acertado”, Élide Román valoró la propuesta en los términos siguientes:

⁴⁰ El propio Wiese refiere en su ensayo “Destino de Pachacamac” (Barrios y Wiese 2005) que la decadencia del sitio fue rápida durante la conquista y el subsecuente dominio colonial. En efecto, el deterioro observable a la fecha hunde sus raíces en los tiempos de la llegada de los españoles al santuario: “Hacia 1540 el encomendero Hernán González emprendió un negocio de carbón vegetal para abastecer a la naciente Ciudad de Los Reyes. Esto trajo como consecuencia la desertificación de extensos bosques de pacaes, guayabos y lúcumos. Las guerras civiles entre los conquistadores, las enfermedades importadas por estos y, en fin, los abusos de toda índole a que fueron sometidos los indígenas causaron en conjunto que, para 1641, el número de tributarios no excediese la exigua suma de diez. Dos siglos después, en octubre de 1746, un terremoto y el consecuente maremoto destruyeron Quilcay, aldea de pescadores cercana a la desembocadura del río Lurín. Ya en tiempos republicanos, el viajero alemán Johann Jakob von Tschudi constató el 1846 la destrucción de secciones importantes del santuario; y transcurrido casi un siglo, en su última visita a Pachacamac, su connacional Max Uhle comprobó el proceso aparentemente irreversible (...)” (Agusti 2011: 102).

⁴¹ De *trompe-l'œil*, expresión francesa que significa que ‘engaña el ojo’.

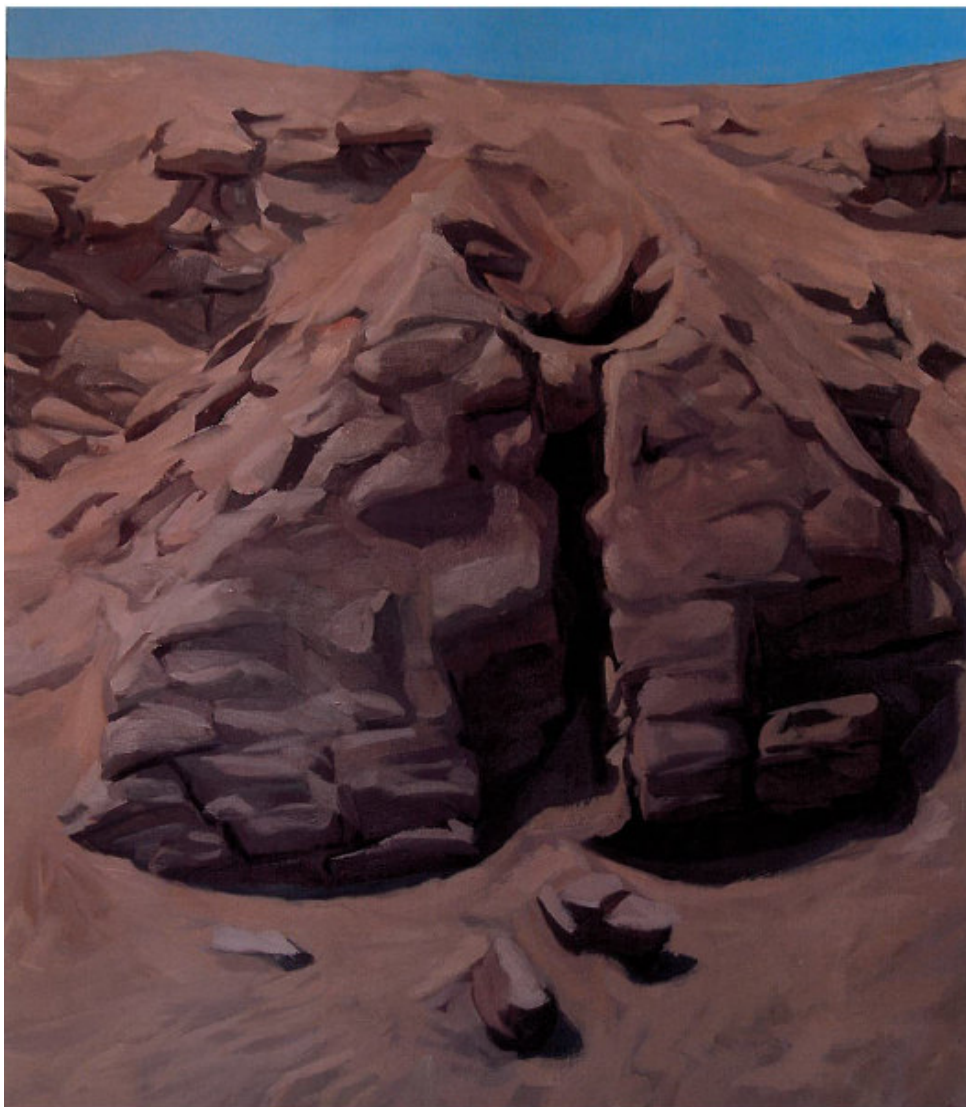


Figura 12: *Pachacamac*. 2002. Óleo / tela. 120 x 80 cm.
Colección particular, Lima.

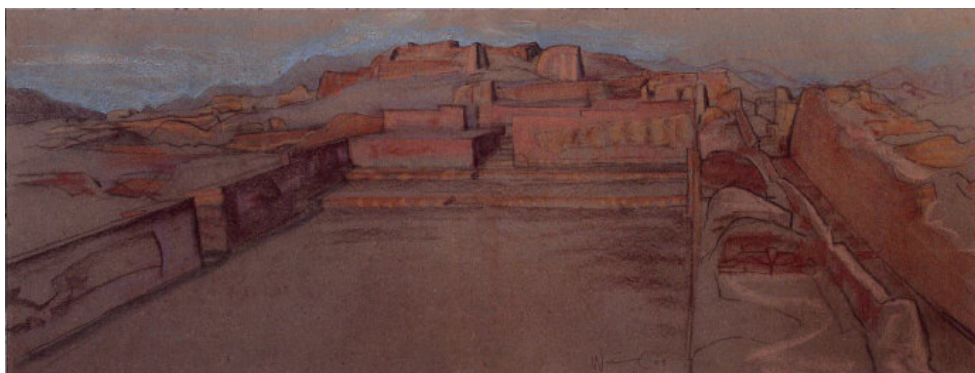


Figura 13: *Pachacamac*. 2003. Pastel /cartón. 120 x 50 cm.
Colección particular, Lima.

El proyecto que están presentando Ricardo Wiese y Darko Dovidjenko demuestra cómo inteligencia, sensibilidad y claridad de conceptos son buenos ingredientes para lograr, a través de un sobrio y cuidado manejo de medios y una también estricta ausencia de petulancia interpretativa –‘virus curatorial’ que aparece con frecuencia–, un resultado positivo en lo reflexivo, estético y museológico. (...) en la sala LMQ, quizás el espacio de exhibición de arte contemporáneo más emblemático del medio, las pinturas sólo destacan su condición de tal, refiriéndose a la acción total del proyecto (cuadros de los autores pintando), permitiendo así una confrontación estilística y presentándose como una construcción plástica donde la visión personal de cada uno se traduce en los modos de realización pictórica. Wiese acude al protagonismo de la luz, la fuerte presencia volumétrica, el color brillante, en una actitud que desecha nostalgias para exaltar presencias vigentes cargadas de vitalidad. (...) Más que homenaje la de estos artistas es una profunda reflexión sobre la condición de vida, hombre y naturaleza y una de las mejores propuestas que hemos visto este año (Román 2001: C22).

Dos reacciones particularmente interesantes a la muestra se debieron a las apreciaciones de Josefina Barrón y Peter Elmore. Se trata de una escritora y un académico, es decir, observadores enterados que no ejercen la crítica de arte de manera habitual. La persistencia temática de Wiese fue advertida por Josefina Barrón⁴², quien manifiesta su sorpresa por el empleo de la pintura de caballete en *Pachacamac pintado*, pero logra engarzar la propuesta con los antecedentes abstraccionistas que acreditaban sólidamente al artista:

⁴² Josefina Barrón (Lima, 1969) es licenciatura en Lingüística y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú. En el campo de la prensa escrita, ha colaborado con reportajes, crónicas, ensayos y entrevistas para distintos diarios y revistas del Perú y Latinoamérica. Es autora de diversos libros y documentales sobre temas culturales del país.

Desierto. El joven pintor evitando cualquier atisbo de figuración, en una suerte de informalismo matérico, cubriendo lienzos con polvos de mármol, uniendo arena y cola en texturas intrincadas, rasgándolas, indagando en aquellos minerales que soportan nuestra existencia. ¿La representación era abolida? A primera vista, sí. El cambio que se produce de los anteriores trabajos, abstractos, libres y gestuales, a estos otros, paisajes en teoría realistas, es más un vuelco; sin embargo, los santuarios que se erigen y desmoronan sobre el arenal, la faz de esta tierra vasta, poblada de leyendas, cántaros y osamentas están desde siempre en las obras de Wiese (Barrón 2002: 64-65).

En el mismo artículo, añade Barrón: “Es curioso. Wiese ha estado descomponiendo paisajes desde mucho antes de pintar paisajes, al tratar con la sola parte, desensamblada, descontextualizada, abstracta (Barrón 2002: 65)”. La autora apela al concepto mismo de abstracción⁴³, en la medida en que las realizaciones lineales de Wiese, que precedieron a la exposición comentada en esta ocasión, trataron el objeto por representar mediante vistas aéreas del mismo, con la reafirmación material del empleo de la arena sobre los formatos encolados.

Por su parte, Peter Elmore⁴⁴, aportó una visión particularmente lúcida sobre la propuesta figurativa de Wiese, en un texto publicado al año de la exhibición *Pachacamac pintado* y meses después de la exposición en la Universidad del Pacífico, referida a la misma temática. Es importante destacar el reconocimiento de Elmore acerca de la coherencia con que Wiese aborda la problemática que el santuario prehispánico le plantea, en la medida en que el paisaje costero ha sido el foco de una atención sostenida por el artista, sin perjuicio de las variaciones en su retórica visual:

⁴³ Cfr. nota 25.

⁴⁴ Peter Elmore (Lima, 1960) es licenciado en Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú y obtuvo un doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Texas en Austin. Profesor universitario, ensayista y autor de las novelas *Enigma de los cuerpos* (1995) y *Las pruebas del fuego* (1999).

Concluyo diciendo que los cuadros con los cuales Wiese documenta su frecuentación de las ruinas prehispánicas atestiguan, casi a la manera de un homenaje, la filiación del artista. La costa peruana –territorio físico e histórico, escenario natural y paisaje de la memoria simbólica– está presente en toda la obra de Wiese, figurativa o abstracta. La arena y la geometría enigmática de los cuadros no figurativos remitían al ámbito de la costa. Por su parte, Pachacámac –oráculo de los ichsma, huaca panperuana que Tupac Yupanqui sujetó a la regla del incario– es de alguna manera la cifra y el icono de la región que Wiese ha explorado en las dos modalidades de su trabajo creativo. En ambas, lo que creíamos conocer se convierte, por la alquimia de la pintura, en sitio de hallazgos y redescubrimientos (Elmore 2002: 17).

Una de las obras mostradas en *Pachacamac pintado*⁴⁵ puede resultar emblemática de la reasunción por parte de Wiese del trabajo figurativo ejecutado *in situ*. Se trata de *Pachacamac* –título genérico que, con escasas excepciones, comparten las obras referidas al sitio arqueológico–, óleo sobre lienzo fechado en 2001 (figura 14). El formato es marcadamente apaisado: 140 centímetros de base por 60 centímetros de altura. En este trabajo, el artista estudia una sección arquitectónica del complejo, conocida como “Pirámide con rampa N° 2”, cuyos muros de barro ostentan un aceptable estado de conservación: se mantienen en pie sin menoscabo de sus formas, si bien en algunos sectores llegan a apreciarse los adobes expuestos por la erosión superficial de los paramentos. Se muestra el suelo apisonado, limpio, y sobre este se proyectan las sombras de los muros. Al fondo se observan las estribaciones andinas que circundan el valle –concretamente, se trata de los cerros de Atocongo–, y es a partir de este elemento geográfico que puede deducirse la hora vespertina en que se capta la escena: las sombras se alargan discretamente con dirección hacia el Este, por lo que cabría suponer

⁴⁵ Específicamente, esta obra se expuso en el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú.

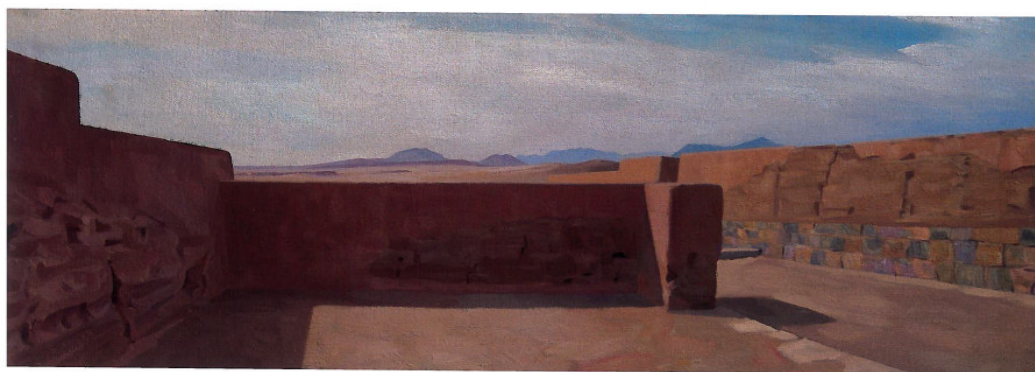


Figura 14: *Pachacamac*. 2001. Óleo /tela. 140 x 60 cm.
Colección particular Lima

la observación del monumento hacia las cuatro de la tarde. Un cielo correspondiente a esta apreciación horaria, relativamente nuboso en estratos, como es usual en la costa limeña, remata la composición.

Los tonos tierra dominan la paleta. En la gama de sienas y ocre con que se pintan los muros y el suelo, no se verifica saturación del color: las zonas en penumbra son agrisadas, seguramente mediante la introducción de la “tierra de sombra” como matiz; en tanto que las iluminadas evidencian la intervención del blanco en la mezcla. El artista logra crear una notable sensación de profundidad al colorear las formaciones montañosas del fondo en tonos violáceos y azulados tenues, en especial en el sector central, cuyas cúspides casi se integran al cielo. Este se compone de nubes pintadas en colores fríos⁴⁶, con una zona celeste, una abertura despejada, hacia el borde superior y a la derecha. Los muros no reciben un tratamiento cromático plano, sino que en sus zonas, ora iluminadas ora ensombrecidas, se perciben no solamente las mencionadas evidencias del paso del tiempo, sino también interesantes vestigios de la antigua decoración: la pared rectangular con que se enfrenta el espectador y el bastión perpendicular a esta conservan visos rojizos; mientras que el muro que discurre desde la derecha hacia el centro de la composición presenta un basamento de tres filas de adobes de tonos verdosos, azulados, violáceos y amarillentos.

El predominio de la línea como elemento compositivo muestra que el artista se mantiene fiel al empleo de las herramientas expresivas con que forjó su lenguaje abstraccionista. En efecto, notamos un cuidado de la geometría en la composición que, condicionada por el formato elongado horizontalmente, deviene equilibrada por las diagonales que matizan la convergencia entre la disposición del muro central y el horizonte sugerido por los cerros lejanos. La zona de mayor contraste entre luz y sombra se encuentra a la izquierda, en la coronación escalonada del muro proyectado

⁴⁶ En la enseñanza de la pintura académica, se acepta comúnmente el empleo de la paleta “cezanniana” como instrumental del que debe apropiarse el estudiante desde los primeros años. Según este modelo teórico, los colores “cálidos” serían propios de las escenas de interiores: rojo indio, rojo bermellón, azul ultramar, amarillo cadmio y siena natural. Por su parte, los colores “fríos” se asocian con la incidencia directa de la luz solar; en este grupo se suelen mencionar el rojo carmín, azul cobalto y amarillo limón. El amarillo ocre usualmente completa el conjunto en su calidad de “neutro”. Las denominaciones pueden variar por razones comerciales.

hacia el centro de la obra. Sus diagonales muestran una pendiente ligeramente más acentuada que la del muro situado hacia la derecha, apenas inclinada, casi horizontal. Estas líneas oponen el diseño humano –el producto cultural– al azar con que la naturaleza delinea el horizonte de estribaciones andinas, tres conjuntos de cerros de contorno superior discretamente aserrado, sin picos prominentes. La oposición de líneas deviene integración, y cabe pensarse en un mensaje cifrado del artista: en realidad, la cultura peruana integra lo costeño con lo andino, en una concepción transversal del territorio distinta de la sobresimplificación escolar de “costa, sierra y selva”, entendidas como franjas verticales inconexas. Asimismo, Wiese pareciera llamar la atención, mediante esta composición unificada, sobre la urgencia de redescubrir el arte de armonizar la intervención del hombre sobre el paisaje, su dominio del mismo, con la conservación de sus equilibrios inmanentes⁴⁷; y, al unísono, la fascinación por lo estético con las finalidades prácticas del objeto producido, en este caso, arquitectónico. El artista se afirma, sin reparar en tendencias contemporáneas encomiadas por la crítica o acogidas por el mercado, en la valoración del legado de la cultura andina ancestral. En una entrevista reciente, Wiese declaró con cierto sarcasmo: “(...) el Perú tiene miles de elaboraciones estéticas; su tradición artística tiene miles de años. Tenemos tanto que ver de los antiguos, que no sé cómo podemos gastar nuestro tiempo convirtiéndonos en expertos en Andy Warhol” (Pajares 2012: 14).

La perspectiva ubica al espectador confrontado con el despliegue de cultura en primer plano, y naturaleza circundante. Se percibe una atmósfera de serena contemplación, dado el predominio de las líneas horizontales, la escasez de brascas intersecciones y la ausencia de ornamentos u otros elementos por descodificar. El observador visita un espacio presidido por la solemnidad del lenguaje arquitectónico, austero aunque contundente por el monumental ancho de los muros, que incluso

⁴⁷ Al respecto, véase Osorio 2008 (especialmente, 105 y ss.).

permitía circular por caminos epimurales. En esta obra, la mirada del artista ha escogido una sección construida cuyo equilibrio de líneas provee a la composición de convergencia hacia el centro del formato, con los matices derivados del juego de líneas horizontales con breves segmentos verticales y fugas diagonales.

Finalmente, el empleo del óleo como material permite al pintor una nueva propuesta de integración: el esmero en delinear los contornos de los muros no excluye la gestualidad visible a través de una pincelada libre, de rico empaste, especialmente en los adobes mostrados por el desgaste del muro situado a la izquierda. A diferencia de los trabajos abstraccionistas en que el empleo de arena y otros elementos minerales le permite “introducir” el desierto en el formato, en el registro del santuario arqueológico Wiesse apela a los recursos de la pintura de caballete. La formación académica, que siempre estuvo a disposición, emerge como un instrumental puesto al servicio de la urgencia creativa del artista en este momento de su trayectoria.

En suma, Wiesse cambió la perspectiva⁴⁸ aérea, cenital, la metáfora del sobrevuelo de Kosok sobre la costa, por una confrontación directa, “cara a cara”. Fue una suerte de aterrizaje, que reanudó las tempranas experiencias de vivencia terrígena, de percepción clara de la sequedad del arenal y su cromatismo oculto tras la impresión inicial de ausencia de contrastes. La trama intencional subyacente permanecía intacta –o más bien, evolucionaba–, dotando de coherencia al viraje retórico y descartando cualquier temor al malentendido o la eventual desilusión del espectador, incapaz de aprehender la permanencia del mensaje.

⁴⁸ Considérese la sugerente etimología de “perspectiva”: del latín *perspicere*, ‘penetrar con la mirada’ (equivalente del griego ὀπτικός).

CAPÍTULO 3

DOS LENGUAJES PARALELOS

Pachacamac pintado no supuso la cancelación de la práctica abstraccionista (figura 15), sino un punto de inflexión a partir del cual Wiese ha proseguido su carrera en dos líneas paralelas. Como se mencionó, la complejidad arquitectónica de Pachacamac –explicable por su naturaleza múltiple: oráculo divino, lugar de enterramiento, centro administrativo, palacio del gobernante, residencia de vírgenes consagradas...– ha sido asumida por Wiese, cuya respuesta consiste en un proyecto pictórico-documental de larga duración. La causa de la defensa del patrimonio es servida, a la par que se asumen desafíos relacionados con la práctica misma de la pintura a campo traviesa. Explica el artista:

Complementariamente a estos ejercicios no figurativos, mis imágenes realistas al óleo y acrílico sobre tela, ejecutadas in situ, plantean retos técnicos muy diferentes, resueltos en pintura directa, durante jornadas atentas al sol y al viento, elementos determinantes del taller a la intemperie. La mirada escudriña el lugar, repta sobre las formas, coteja en la paleta, transa con los colores del exterior y remira hasta que las pinceladas hayan ensamblado un reflejo verosímil. Mido con el ojo, dibujo a mano alzada, mancho, empasto, espero, repinto. Las capas se acumulan en el estudio del motivo. No invento: simplifico detalles y promedío luces y sombras de días seguidos (Barrios y Wiese 2005a: 25).

Es notorio el entusiasmo con que Wiese describe la continuidad de sus adquisiciones en el plano de la técnica, merced a su experiencia de “trato directo”, de compenetración sin intermediaciones, con el paisaje. Tratándose de un artista consolidado, con el aval de una trayectoria como la que intentamos describir en este trabajo, llama la atención esta capacidad de mantenerse abierto a nuevos aprendizajes y de proponerse continuar el proceso sin referirse a algún horizonte de culminación del mismo.

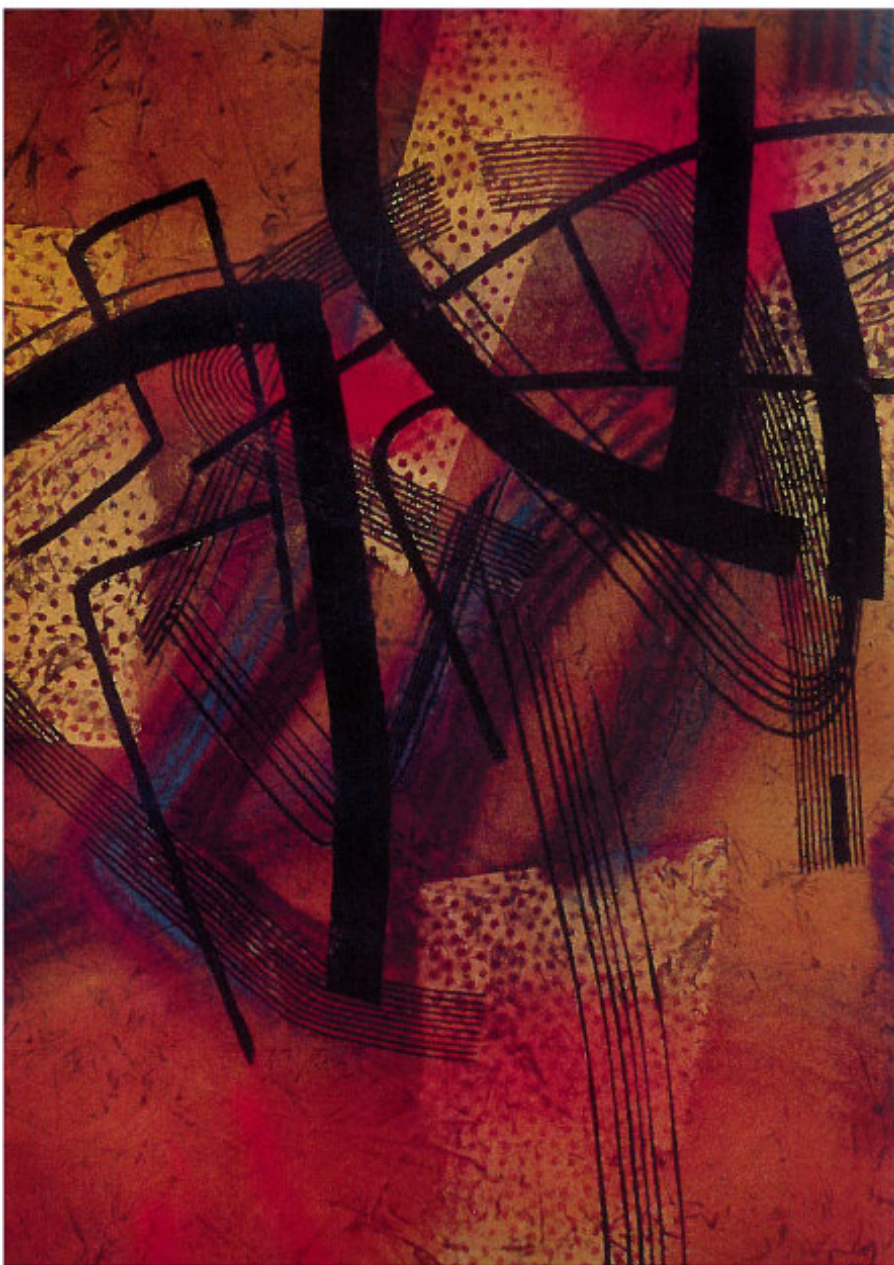


Figura 15: *Sin título*. 2002. Marmolina, pigmentos, temple y óleo / tela. 150 x 130 cm.
Colección ENDESA, Santiago de Chile.

Si la matriz perceptivo-emotiva de la elección temática nos lleva hacia el Norte, la amplitud del proyecto figurativo actual se extiende en una nueva dirección: el desierto de Ica. Wiese lo recorre y registra cuanto lugar lo haga detenerse por su propia versión de belleza natural, como Cerro Pico (figura 16) y Huacachina (figura 17). Pachacamac deviene ahora una suerte de meridiano o centro de gravedad, entre las memorias de Chao y las nuevas fronteras de la aventura de Wiese. El caballete del artista hinca el arenal del sur, espacio privilegiado –aún– para la introspección, el ejercicio pictórico y los hallazgos inesperados:

El desierto impoluto y salvaje del tablazo iqueño inspira reverencia y propicia interrogantes fundamentales desde hace milenios, graficadas en los trazos avasallantes de Nasca y alrededores. Aguardo con el mismo entusiasmo que me embargó de niño en Chao, la próxima visita al valle bajo y la Pampa de los Castillos. Con Mariano Cabrera, Franck y Christian Vieljeux y Felipe Thorndike, he tenido el placer de cabalgar por uno de los paisajes más secos y radicales del planeta. Recuerdo haber seguido el curso calcinado de un riachuelo que rebosaba oleadas de limo solidificado en perfiles musicales detenidos al borde de la aridez absoluta. Christian y yo desmontamos y caminamos sobre los filos de la grieta que se abría vertiginosamente y caía rotunda, decenas de metros: una catedral geológica extraviada entre pampas descomunales trozadas por una fisura que el viento y el agua de las eras tallan con sigilo. Lo nombramos el Huayco Amarillo (Barrios y Wiese 2005a: 29. Véase figura 18).



Figura 16: *Cerro pico*. 2003. Óleo / tela. 140 x 60 cm.
Colección Christian Vieljeux, Lima.



Figura 17: *Huacachina*. 2003. Óleo / tela. 140 x 60 cm.
Colección Christian Vieljeux, Lima.



Figura 18: *Huayco Amarillo, Ica*. 2004. Óleo / tela. 144 x 60 cm.
Colección Christian Vieljeux, Lima.

Huacachina es un oasis ubicado a cinco kilómetros de la ciudad de Ica, donde los afloramientos de aguas subterráneas han producido la laguna del mismo nombre, en torno de la cual se desarrolla una singular vegetación de algarrobos (o huarangos) y otras especies. Los médanos circundantes a la laguna, que ocupa el centro de la hoya, constituyen el foco del interés de Wiese en el cuadro titulado, precisamente, *Huacachina*. Se trata de un lienzo de 2003 ejecutado en dicho lugar, cuyas dimensiones son las mismas del anteriormente descrito *Pachacamac*: 140 centímetros de base por 60 centímetros de altura. Ambas telas comparten, asimismo, la técnica empleada para su realización: el óleo, considerablemente empastado de resultados de aplicar sucesivas capas de pintura, como el artista declaró en una cita anterior.

Como en *Pachacamac*, la paleta empleada por Wiese en *Huacachina* otorga preeminencia a los colores tierra, es decir, gradaciones de siena natural y ocre. Sin embargo, la iluminación en *Huacachina* es menos intensa, y adquieren especial protagonismo las sombras de tonalidades violáceas y, en menor proporción, verdosas. El cielo, por otro lado, carece de nubes y sugiere, por su luminosidad intermedia, que el registro ha sido captado en horas vespertinas. Quizás el rasgo más sobresaliente de *Huacachina* sea el componente cinético aportado por las líneas curvas que dominan la mitad inferior del formato: se trata de dos segmentos que corresponderían a la zona superior izquierda de una hipotética gran circunferencia, las cuales describen trayectorias casi concéntricas, y encierran un talud que aparece como una banda violeta oscura que domina la composición. A estas líneas se añade un tercer segmento de curva, de trayectoria menos regular, bajo el cual se ubica un segmento agrisado en forma de triángulo escaleno y, hacia la esquina inferior derecha del lienzo, otro talud, en este caso de color violáceo cercano al negro, la zona de mayor oscuridad de la obra. Por encima del primer talud, esto es, a partir del eje horizontal del cuadro, se encuentran las dunas o

médanos que el viento forma en el desierto por el constante movimiento de arenas. Se observa, hacia la derecha, una primera sucesión de promontorios gris-verdosos y, por encima de estos, una hondonada violácea que describe una curvatura opuesta a la de los taludes mencionados, como si se tratase del encuentro de formas cóncavas y convexas. A la derecha de esta hondonada, la cara anterior de un médano atrae la atención por su luminosidad y agudo coronamiento. El paisaje terrestre remata en eminencias bien delineadas, situadas a gran distancia, que dan cuenta de la profundidad del espacio abarcado. En contraste con el dinamismo de la hondonada, una planicie de discreta elevación constituye el área de descanso visual de la obra, conjuntamente con el cielo, que apenas varía en la luminosidad del celeste cerúleo, conforme la vista se desplaza hacia la derecha. En esta área libre de accidentes el artista ha matizado los tonos tierra con visos rojizos, que otorgan una calidez cromática sugestiva de altas temperaturas atmosféricas.

En esta obra, el punto de vista sugiere que el espectador se halla situado a cierta altura, dominando la inmensidad del paisaje desde una cima ubicada en el lado opuesto del oasis con respecto a aquel que describen las líneas curvas. Se opera una elipsis en el sentido de que el núcleo del oasis, –i. e., la laguna de Huacachina– no aparece representada: más bien, se infiere su presencia por debajo del límite inferior del formato. La textura del óleo permite transmitir la sensación “provisional” de los cúmulos de arena que el viento desplaza permanentemente, de manera que el desierto se convierte en una suerte de lienzo inabarcable donde son albergadas formas en permanente mutación. Si bien estamos ante una obra figurativa, resulta significativo el nexo con el lenguaje abstracto de Wiese, provisto por la banda violácea –a la que hemos denominado “primer talud”–, componente axial del cuadro. La vinculación entre la praxis abstraccionista y la figurativa de Wiese se centra, como sostenemos, en la

persistencia de la indagación en torno del paisaje costeño, en su doble dimensión de naturaleza y escenario cultural. No obstante, en adición a lo temático, la gestualidad, el movimiento de esta pintura pone de manifiesto la identidad plástica del autor –digamos, redundantemente, su “autoría”–, aun cuando se permita alternar la visión aérea de la abstracción con la frontalidad de la figuración.

Como se señaló líneas arriba, la producción actual de Wiese apela a los dos lenguajes. Continúa el periplo figurativo costeño, y la abstracción luce una veta inagotable, un objeto de investigación que siempre deja espacio a la innovación. Así, las piezas abstractas recientes dan cuenta de una heterogeneidad de indagaciones, incluso contrapuestas: la radicalización de la austeridad cromática (figura 19), la búsqueda de nuevas gradaciones de colores más luminosos y puros (figura 20), y finalmente el empleo de formatos diferentes del conocido cuadrangular (figura 21).

Pieles II 2010 (figura 22) es una interesante obra realizada en Lima⁴⁹, expuesta en dos ocasiones: en *Pieles*, muestra individual presentada en la galería Amaranto (Lima); y *Piedra y tierra*, exposición bipersonal con Silvia Westphalen llevada a cabo en el Instituto Cultural Peruano-Norteamericano (Arequipa). La técnica mixta, ampliamente desarrollada por Wiese mediante experimentaciones que se remontan a los inicios de su quehacer profesional, comporta en este caso el empleo de óleo, temple, marmolina y pigmentos sobre tela. El formato es casi cuadrado: 105 centímetros de altura y 100 centímetros de base demarcan un espacio intervenido, hacia los bordes externos, por una suerte de “marco” de color negro intenso. Este “marco” funciona como un paspartú, en el sentido de que intermedia la visión del exterior de la obra y los elementos centrales de esta; incluso el ancho de esta sección “introdutoria” abona esta propuesta de significado. Provee de una vibración óptica debida al contraste entre las líneas rectas que delimitan el formato y sus bordes irregulares, conforme la vista se

⁴⁹ Por entonces, Wiese compartía un taller ubicado en la urbanización Los Cedros de Villa con Jorge Gutiérrez, quien había sido su asistente.



Figura 19: Sin título. 2004. Marmolina, arena, pigmento, temple y óleo / tela. 200 x 100 cm.
Colección Antonio Wiese Barrios, Lima.



Figura 20: Sin título. 2005. Marmolina, pigmentos, temple y óleo / tela. 200 x 100 cm.
Colección particular, Lima.



Figura 21: Sin título. 2005. Marmolina, pigmentos, temple y óleo / tela. Diámetro 125 cm.
Colección particular, Lima.

interna en el cuadro. La composición, no obstante, es presidida por una gran sección de cuatro lados semejantes en su longitud, demarcada precisamente por dichos bordes de trayectoria irregular. El fondo es de color celeste desaturado, con visos turquesas y blanquecinos, estos últimos a modo de desvanecimiento del pigmento.

Wiesse propone un contrapunto en el empleo de la línea, que, como sabemos, constituye su recurso compositivo fundamental. En efecto, sobre el mencionado fondo celeste se despliega, en toda su extensión, un ejercicio de “escritura automática” mediante el cual la línea, delgada y negra, recta o curva, configura una estructura laberíntica, de ritmos no secuenciados: no se percibe patrón alguno, sino más bien una geometría gratuita, aleatoria, casi un trazado infantil. Estamos, pues, ante una reivindicación de la línea en su radical autonomía de contenidos semánticos, de los cuales el artista se permite prescindir por cuanto, en esta sección de la obra, la abstracción es llevada a sus límites, al desprendimiento del mundo de lo reconocible cuyas esencias pretende rescatar.

Por otro lado, y a esto nos referimos con el contrapunto, la línea vuelve a ser empleada, en cuatro regiones delimitadas irregularmente, como unidad secuenciada, no repetida de manera idéntica, que permite sugerir la oposición entre agua y arena, como en otra obra anteriormente descrita. En la mitad inferior del formato, se observa una zona delimitada por líneas rectas salvo en su borde inferior, notablemente irregular. Lo peculiar de este sector quizás resida en su carácter “sintético” de los elementos naturales mencionados: si bien el color –azul cobalto, en dos valores: claro y oscuro saturado– alude al agua, las líneas evocan de manera directa los trazos dejados por el viento en la superficie del desierto. Este mensaje persiste en el ejercicio abstraccionista de Wiesse: la sobrecogedora oposición entre sequedad y cercanía al mar que define a la costa peruana. Las otras tres regiones, de diferentes formas y dimensiones, delimitadas por

líneas rectas matizadas por algunas curvas y acentos irregulares que engarzan con los bordes interiores del “paspartú”, se encuentran en la mitad superior del formato, exceptuando una pequeña porción de la más grande, que se interna discretamente en la zona inferior. En estas tres regiones, el artista ha representado de manera realista los surcos propios del desierto: paradoja visual en la que una característica del medio natural, descontextualizada, deviene clave de abstracción. Estos tres ámbitos lineales muestran un empleo decidido del color, en la medida en que los amarillos cálidos prevalecen, matizados por estrías en tonos tierra más oscuros. Los amarillos se aproximan al dorado, y sugieren altas temperaturas y luminosidades de un sol inclemente.

El artista logra, por el contrapunto en el uso de la línea, por el severo recorte de las cuatro regiones mencionadas en el párrafo precedente, y por el contraste cromático entre desaturación (fondo) y saturación (figuras o regiones), un interesante efecto de “flotación”. Así, los cuatro sectores que albergan líneas se encontrarían “por encima” del fondo sobre el cual se dibujaron líneas arbitrariamente. Estamos, como es típico del lenguaje abstraccionista de Wiese, sometidos a una observación cenital, desde arriba; pero, a diferencia de otros ejercicios resueltos en esta clave, tenemos un enriquecimiento de la experiencia visual por cuanto se distinguen dos planos, además del vacío de la orla negra exterior. Las evocaciones del desierto y el agua pueden inducir un clima psicológico de serena contemplación; de inmediato son contrastadas por una “escritura automática” de líneas que, en su aleatoriedad, no deja de sugerir una construcción o diseño primitivo, pero irrenunciablemente cultural, por oposición al paisaje. Y el equilibrio de la composición vertebró la obra con una discreta pero eficaz armonía arquitectónica.

Es difícil producir un texto pertinente sobre un artista capaz de dar cuenta de su propia problemática con inusual talento para la expresión escrita. En efecto, Ricardo Wiese lo hace de manera integral: las motivaciones para el trabajo, las soluciones técnicas, los niveles de compromiso social, la dimensión ética que atraviesa la obra... todo puede encontrarse en los ensayos del artista, quien se nutre de los casos emblemáticos de Szyszlo y Eielson, con quienes comparte el sustrato cultural prehispánico y la focalización en el desierto costeño como objeto de representación plástica. Hasta un libro de memorias familiares (Wiese 2011) permite una comprensión cabal –un verdadero *insight*, diría un psicoanalista– de la matriz “microhistórica” desde donde parte todo el proceso creativo. La crítica local ha advertido la demostrada capacidad de producción textual de Wiese; al respecto, Carlo Trivelli anota la singularidad del caso:

Si bien no es extraña la publicación de libros de artistas, sí llama la atención que alguien publique dos libros con apenas unos meses de intervalo. Hace poco, con motivo de su muestra antológica, Ricardo publicó “Wiese, pinturas y otros ensayos”, hermoso volumen que compendia su obra e incluye dos textos: “Destinos de Pachacámac”⁵⁰ y “Huacas de colores”, que dejan constancia de algunas de sus preocupaciones. Ahora aparece “Papeles del vacío”, ensayo acerca de la relación entre el paisaje y el arte desarrollado en estas tierras, desde la pintura paleolítica hasta nuestros días. Si consideramos que en nuestro medio no abundan los artistas plásticos dados a poner por escrito ideas y preocupaciones que rondan su producción artística ni los propensos a hacer explícitas las claves para la interpretación de sus trabajos, estamos, sin duda, ante una feliz extravagancia que ojalá se convierta en un importante precedente (Trivelli 2005: C8).

⁵⁰ Propiamente, el ensayo aludido se titula “Destino de Pachacamac”.



Figura 22: *Pielés II*. 2010. Técnica mixta / tela. 105 x 100 cm.
Colección particular, Lima.

La realidad peruana hace evidente que la historia del arte –remota y contemporánea– se encuentra, en buena medida, aún por escribirse. Las carencias en materia de producción textual van desde la crítica inmediata –que, salvo excepciones, roza el plano de la crónica noticiosa o la cróniquilla social– hasta los estudios de mayor aliento, llevados a cabo por autores con formación superior específica. Solo estos últimos podrían apoyarse en las herramientas metodológicas de la historiografía para, con el indispensable distanciamiento crítico, articular un discurso suficiente y accesible sobre el devenir de las artes en el país.

Estas líneas no buscan dar cumplimiento a la tarea mencionada, lo que sería a estas alturas inviable y megalómano. Por otro lado, al tratarse de un artista vivo y en plena madurez creativa, cualquier estudio debe resignar la pretensión de fijar en una suerte de *catalogue raisonné* el corpus de la producción de Wiesse, vasta, heterogénea y en continua expansión. Se trata de iniciar un proceso de indagación en el trabajo de un artista peruano cuya presencia resulta de primera importancia en la escena plástica nacional de los últimos treinta años. La cercanía de la *Muestra antológica*, realizada en 2005 en el Museo Pedro de Osma con el aporte curatorial de Élide Román, acompañada por la edición del libro *Wiesse: pinturas y otros ensayos*, hace propicio el momento presente para dar inicio a esta labor de reflexión crítica. Es necesario profundizar, con rigor metodológico, en el entusiasmo con que algunas voces se pronunciaron a propósito de dicha exhibición. Así, escribió Doris Bayly: “La Muestra Antológica montada en el Museo de Osma y curada por Élide Román, permite una lectura cuidadosa, no solo de los procesos y etapas seguidos por Ricardo Wiesse, sino que pone en evidencia su pasión, nunca soslayada, por las regiones desérticas de nuestra costa” (Bayly 2005: 97). Por su parte, a propósito de la misma exposición, Luis E. Lama presentó una síntesis de la trayectoria de Wiesse, que remataba en tono encomiástico:

“Su intachable antológica en el Museo de Osmá, en más de un sentido, es una gran lección” (Lama 2005: 88).

Wiese no ha sido el primero en tomar a la costa del Perú como referente geográfico-cultural. También lo han hecho otros artistas plásticos, y ciertamente los dedicados a lenguajes diversos, como el literario o el musical; Wiley Ludeña propone un recuento:

Desde las primeras evocaciones a los arenales del entorno limeño en los lienzos de Reynaldo Luza a inicios de los cincuenta, hasta su resignificación histórica y conceptual en las instalaciones de Jorge Eduardo Eielson y Emilio Rodríguez Larraín o las texturas de Esther Vainstein, el desierto se ha transformado no sólo en un perturbador referente, sino también en un auténtico soporte artístico convertido en paisaje vital. La literatura hizo lo mismo: ahí están las páginas dedicadas por Mario Vargas Llosa a los arenales de Piura, o el desierto animado hecho memoria poética por Luis Hernández, Antonio Cisneros o Edgardo Rivera Martínez. La compleja exploración musical de Manongo Mujica con las antiguas flautas halladas en Caral es un homenaje desde la música a los sonidos y silencios del mismo desierto (Ludeña s/f).

Consecuente con su vocación de articular textos que den cuenta de sus preocupaciones estéticas, el propio Wiese plantea un recuento de artistas que se han ocupado del paisaje peruano en tanto referente de primer orden para su propio proceso creativo. Así, en su ensayo *Papeles del vacío. Arte y paisaje en el Perú*, Wiese hurga incluso en las realizaciones primordiales del arte rupestre y menciona la presencia de las líneas secuenciadas, elemento prevalente de su propuesta abstraccionista:

En cada cueva y abrigo rocoso la mano del hombre confió su posteridad a unos cuantos trazos en rojo y negro. En Lauricocha, Toquepala, Junín y tantos otros refugios y adoratorios paleolíticos, hombres y camélidos de hace más de cien siglos alternan suspendidos en la penumbra cavernosa. Desde edad tan temprana las líneas paralelas estructuran módulos de anchura, sello indeleble del repertorio gráfico aborigen (Barrios y Wiese 2005b: 8).

En dicho ensayo, Wiese destaca los trabajos de Emilio Rodríguez Larraín y Esther Vainstein, pintores contemporáneos que, en su tratamiento del tema paisajístico, han apelado a lenguajes diversos motivados por la pertinencia de los mismos, antes que por un prurito vanguardista. Así, las instalaciones de Rodríguez Larraín y los fardos confeccionados y abandonados en el desierto de Vainstein se emparentan con las acciones del propio Wiese en las ruinas de Cajamarquilla o en los cerros de Cieneguilla; sin excluir del inventario la *Sarita Colonia* del grupo Huayco, que en 1980 hizo de los cerros cercanos a San Bartolo el soporte para una memorable instalación que unió el reciclaje (como solución técnica, adelantada a las ideas ambientalistas del presente) con la religiosidad popular (como motivo de reflexión). Adentrándose en la pintura del período republicano, Wiese menciona asimismo la atención prestada a la costa peruana, sucesivamente, en la pintura de Teófilo Castillo, Sérvulo Gutiérrez, Alberto Dávila, Fernando de Szyszlo y, entre los artistas de su generación, Salvador Velarde, así como en los *quipus* y planos arenados de Jorge Eduardo Eielson. Extiende las posibilidades expresivas al lenguaje fotográfico, y pone en relieve los aportes contemporáneos de Billy Hare, Luz María Bedoya y Juan Enrique Bedoya. El catálogo de Wiese presta atención a Sabino Springett y, sobre todo, a Reynaldo Luza, cuyo trabajo pictórico y fotográfico amerita ser estudiado en profundidad; asimismo, la posición de Luza frente a su entorno suscita una evidente identificación en Wiese:

Con trazo seguro y vivaz, Sabino Springett ha recorrido extensamente los llanos y caletas de estas latitudes plasmando una obra que bien merece mayor estudio y difusión, así como la de Reynaldo Luza. Las telas de este pintor inauguran una nueva mirada del desierto costeño abordado con realismo escueto y lírico. Ante ellas, Sebastián Salazar Bondy dijo: “A mí me emocionan, por ejemplo, los arenales de la costa peruana como ningún paisaje de la tierra, porque ese mundo está confundido con mi alma”. Las vastedades que acercan al mar van sorteando laberintos movedizos, barreras de dunas que se multiplican bajo una nube solitaria que el viento del sur empuja suavemente sobre el horizonte turquesa. Convertido en montaña poderosa, un cerro cualquiera ofrece contraluces esmeraldas que proclaman cromáticamente la inmanencia de nuestro paisaje desnudo. Nada falta ni sobra para conducirnos al reino estático y neblinoso que también capturó mediante la fotografía. El enfoque de Luza encarna una independencia intachable de modas y veleidades mercantiles. Su temática, concentrada en las antípodas de la novelaría conservadora, y su destino hasta el momento marginal, corroboran implacables a Luis Loayza, para quien “en su forma actual, la sociedad peruana parece no necesitar ni desear artistas” (Barrios y Wiese 2005b: 22).

En esta comunidad de creadores convocados por el “escandaloso silencio” del desierto, Wiese se distingue por la centralidad que le otorga al paisaje, de manera consistente, a lo largo de toda su obra. En sus textos y declaraciones, expresiones como “variaciones sobre un mismo tema” o “bajo continuo” son metáforas musicales alusivas a la unicidad que compacta la misión autoimpuesta por el artista: recrear plásticamente, con los medios más diversos y apelando a distintas retóricas, las impresiones dejadas en su psique por el paisaje costeño y su amenazada herencia arqueológica. Así, abstracción y figuración son como el anverso y el reverso de la trayectoria de nuestro artista,

sólidamente provisto por su formación técnica y cultural, a la par que indesmayablemente animado por la intensidad de su compromiso. En última instancia, el quehacer de Wiese responde a la búsqueda del sentido de su propia existencia: el desierto deviene metáfora de un territorio personal, que se transforma de vacío atemorizador en espacio fecundo para la creación, para la experiencia de convivir de manera armónica y respetuosa del otro y el entorno. Así lo manifiesta el artista en su poética efusión anímica propiciada por la descripción del Huayco Amarillo (figura 23):

Dominio de lejanías y sutilezas, el desierto hipnotiza con sinfonías de variaciones mínimas acordes al curso del Sol. Los perfiles ondulantes del huayco despiden y alojan apresuradas luces y sombras, violetas y dorados que al reflejarse se encienden doblemente. Imponente y altísima como catedral gótica, misteriosa como recinto femenino, esta quebrada sin nombre resume y ofrece los tonos vibrantes del paisaje que mi paleta intenta capturar. Compartir esta belleza recóndita ciertamente recompensa y esfuma los rigores e incertidumbres del camino. Nos hemos internado en el desierto salvaje y olvidado. El vacío, confrontado como espejo, puede impulsar el surgimiento de las preguntas sistemáticamente ahogadas por una cotidianidad atrofiante. Su silencio sugiere, a quien quiera escucharlo, la búsqueda continua, siempre insatisfecha. Sus ráfagas intermitentes parecen representar la fugacidad de todo afán y recordarnos que el sentido de la precaria condición humana quizá radique, ante todo, en la lucha por la autodeterminación: hacerse constantemente a uno mismo, aprender a ver, sentir, pensar y recordar por cuenta propia, librándose una y otra vez de parámetros establecidos, civilizados refugios del miedo. Atreverse a asumir la responsabilidad del propio destino, en los dramas individual y colectivo. Descubrir y habitar un desierto propio, iluminado por un Sol rebelde (Barrios y Wiese 2005b: 45).



Figura 23: *Huayco Amarillo, Ica*. 2004. Óleo / tela. 150 x 100 cm.
Colección Alberto Benavides, Lima.

CONCLUSIONES

1. La práctica de la pintura abstracta referida a la visión cenital del desierto costeño se consolidó merced a cuatro elementos concurrentes en el proceso formativo de Ricardo Wiese: la experiencia familiar de viajes por tierra al Norte (valle de Chao); el adiestramiento superior en la Universidad Católica; el descubrimiento de la perspectiva aérea del paisaje en el registro aerofotográfico de Kosok; y la adquisición de soluciones técnicas en el taller parisino de Hayter, con prevalencia de la línea organizada en patrones rítmicos.
2. A partir de la muestra *Pachacamac pintado* (2001), Wiese retoma el ejercicio de la pintura de caballete: la figuración paisajista, lenguaje que emplea en paralelo con el de la abstracción, que practica desde el inicio de su trayectoria profesional y merced al cual alcanzó reconocimiento crítico y cierta aceptación de mercado en el medio local.
3. La alternancia de formas expresivas, pese a su aparente contradicción, constituye variaciones en el plano de la retórica visual debidas a distintas perspectivas de percepción: aérea (o cenital, en la abstracción lineal y matérica) y frontal (“cara a cara”, en la figuración). El objeto de representación es el mismo en ambos casos: la indagación en torno de la costa peruana, en su doble dimensión de paisaje y escenario de desarrollo cultural de raigambre prehispánica.
4. El lenguaje plástico de Wiese, en su doble vertiente abstraccionista y figurativa, se ejercita en la continuidad de un proceso presidido por la apertura del artista a la asunción de cambiantes desafíos técnicos y al hallazgo permanente de soluciones de índole racional o aleatoria. En el taller o inmerso en el paisaje que busca representar, Wiese asume la praxis artística como una actividad de permanente aprendizaje y autocuestionamiento, sin reparos para desvelar las claves de su evolución con una notable capacidad discursiva, inusual en el medio.

5. Sin realizar concesiones a las expectativas que pudieran tener el mercado o la crítica, Wiese asume el quehacer artístico priorizando la coherencia de su propuesta. No obstante su manejo de diversas formas expresivas, en un arco que abarca del óleo al grabado, de la intervención en espacios públicos a la *performance* –e incluso del ensayo histórico a las memorias familiares–, escoge sus medios en función de la necesidad expresiva: es su compromiso con la recreación plástica del desierto costeño lo que articula su trabajo y le otorga una posición singular en la escena plástica del Perú contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

Agusti, Luis Alfredo (1996, agosto-setiembre). “La madurez artística de Ricardo Wiese”, en *Punto de Equilibrio*. Año 5, N°. 44. Lima: Universidad del Pacífico. Pp. 46-47.

Agusti, Luis Alfredo (2002, 27 de junio - 25 de julio), texto para el catálogo de la exposición “Obra reciente”, de Ricardo Wiese, Lima: Universidad del Pacífico.

Agusti, Luis Alfredo (2008, junio-agosto). “Ricardo Wiese”, en *ArtNexus*. No. 69. Bogotá. Pp. 121-122.

Agusti, Luis Alfredo (2008, setiembre). “«Tres arenas» de Ricardo Wiese”, en *Hueso húmero*. No. 52. Lima. Pp. 178-181.

Agusti, Luis Alfredo (2011, mayo). “Pachacamac: eje sagrado del Perú prehispánico”, en *Artificios*. No. 3. Lima. Pp. 98-103.

Arévalo, Javier (1995, 5 de noviembre). “La búsqueda de nuevos espacios”, en *El Comercio*. Lima. (fotocopiado)

Balbi, Mariella (2001). *Szyszlo: travesía*. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

Barrios, Fortunata y Ricardo Wiese (ed.) (2005a). *Wiese: pinturas y otros ensayos*. Lima: Ediciones Sociedad Agrícola Chanca.

Barrios, Fortunata y Ricardo Wiese (ed.) (2005b). *Papeles del vacío. Arte y paisaje en el Perú*. Lima: edición del autor.

Barrón, Josefina (2002, 31 de enero). “El umbral de la arena”, en *Caretas*. N° 1706. Lima. Pp. 64-65.

Bayly, Doris (2005, 9 de julio). “Hijo del desierto”, en *Somos*. Año XVIII. N° 970. Lima. Pp. 96-98.

Bayly, Doris (2006, 3 de junio). “Ricardo Wiese: la voz del desierto”, en *Somos*. Año XIX. N° 1017. Lima. Pp. 96-98.

- Bayly, Doris (S/D). “A ritmo rupestre”, en *Somos*. Lima. Pp. 26-27. (fotocopiado)
- Berger, John (2002). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bernuy, Jorge (1995, 6 de noviembre). “Líneas sucesivas”. (fotocopiado)
- Borrás Gualis, Gonzalo (2001). *Cómo y qué investigar en historia del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Bozal, Valeriano (1970). *El lenguaje artístico*. Barcelona: Ediciones Península.
- Buntinx, Gustavo (1995). “Los signos mesiánicos: fardos funerarios y resurrecciones míticas en la ‘República de Weimar peruana’ (1980-1992)”, en *Márgenes: encuentro y debate*. Número especial. Lima. Pp. 13-14.
- Carbonell Esteller, Eduard, Mireia Freixa Serra, Vicenç Furió Galí, Pilar Vélez Vicente, Frederic Vilà Tornos y Joaquín Yarza Luaces (1990). *Introducción a la Historia del Arte*. Barcelona: Editorial Barcanova.
- Carlín, Ernesto (2006, 16 de mayo). “Arte y arena”, en *El Peruano*. Lima. Pp. 16.
- Cieza de León, Pedro (1996). *Crónica del Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cisneros Cox, Alfonso (S/D). “Los pigmentos del desierto”. (fotocopiado)
- Cores, Roberto (1981, 24 de agosto). “A vuelo de pájaro”, en *Oiga*. Lima. (fotocopiado)
- D’Alleva, Anne (2006). *How to Write Art History*. Londres: Laurence King Publishing.
- Eielson, Jorge Eduardo (2010). *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura 1946 - 2005*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Fondo Editorial del Congreso del Perú y Museo de Arte de Lima.
- Elmore, Peter (2002, noviembre). “Pachacámac: el aliento de la costa”, en *Libros & Artes*. N° 3. Lima. Pp. 16-17.

Ferreyros, Alejandro (2005). “Conciencia de la percepción”, en *Antes de la vigilia*. Lima: Universidad del Pacífico. Pp. 15-25.

Ferreyros, Alejandro (1997, 27 de octubre - 27 de diciembre). “Espacio se va lejos”, texto para el catálogo de la exposición “Cuarto creciente”, de Ricardo Wiese. Lima: Primera Bienal Iberoamericana.

Guénon, René (1995). *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Barcelona: Paidós.

Hernández Calvo, Max y Jorge Villacorta Chávez (2002). *Franquicias imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Jochamowitz, Luis (2012). *Crónica de una universidad*. Lima: Universidad del Pacífico.

Kosok, Paul (1965). *Life, Land and Water in Ancient Peru*, Nueva York: Long Island University Press.

Lama, Luis E. (1990, 7 de mayo). “Wiese: desierto y memoria”, en *Caretas*. Lima. P. 74.

Lama, Luis E. (1990, 17 de diciembre). “El Año de Wiese”, en *Caretas*. Lima. Pp. 74-75.

Lama, Luis E. (2005, 21 de julio). “Silencios”, en *Caretas*. N° 1883. Lima. Pp. 88.

Lama, Luis E. (2006, 1 de junio). “De entre los muertos”, en *Caretas*. N° 1927. Lima. Pp. 68.

Lama, Luis E. (2012, 25 de octubre). “Laberinto Suicida”, en *Caretas*. N° 2255. Lima. Pp. 68.

Lama, Luis E. (2013, 30 de mayo). “Agua”, en *Caretas*. N° 2285. Lima. Pp. 80.

Lanssiers, Hubert (1998). *Los dientes del dragón*. Lima: Petróleos del Perú.

Lavarello Vargas de Velaochaga, Gabriela (2009). *Diccionario de artistas plásticos en el Perú. Siglos XVI-XVII-XVIII-XIX-XX*. Lima: Editorial Pacasmayo.

León, Ricardo (2002, 5 de julio). “Retrato de un artista”, en *Etecé*. N° 103. Lima. Pp. 58-59.

Ludeña, Wiley (s/f). “Lima: Con-cierto de-sierto barroco”, en *ARQ*. Pp. 10-13. Obtenido el 2 de enero de 2007 en <http://www.scielo.cl/pdf/arq/n57/art03.pdf>.

Luna Victoria, Óscar (1991, diciembre). "Ricardo Wiese: el silencio de los grandes arenales", en *Lienzo*. N° 12. Lima: Universidad de Lima. Pp. 175-180.

Martínez, Jack (2006, 13 de mayo). “Las costas de Wiese”, en *La Primera*. Lima. Pp. 17.

Méndez, Juan Carlos (2005, 30 de junio). “Rostro de arena”, en *Caretas*. N° 1880. Lima. Pp. 68-69.

Munive, Manuel (2012, octubre). “Confluencias en torno al paisaje: Runcie Tanaka, Westphalen y Wiese”, en *Lundero*. N° 406. Chiclayo – Trujillo. Pp. 12-13.

Nevares, María Fe (2001, 22 de febrero). “Huaca a pincel”, en *Caretas*. N° 1658. Lima. P. 60.

Osorio, Mario (2008). *El Legado de la Sociedad Andina Ancestral*. Lima: edición del autor.

Pacht, Otto (1986). *Historia del arte y metodología*. Madrid: Alianza Editorial.

Pajares Cruzado, Juan Carlos (2006, 17 de mayo). “Wiese expone nuevas ‘maquetas’ del desierto”, en *Perú.21*. Lima. P. 28.

Pajares, Gonzalo (2012, 6 de enero). “El arte no es una carrera de galgos en busca del éxito”, en *Perú.21*. Lima. P. 14-15.

Pinilla, Jimena (1996, 11 de abril). “Vistiendo a un santo. Casas del Cerro San Cristóbal cambian de color”, en *El Comercio*. Lima. P. A12.

Planas, Enrique (2008, 13 de enero). “Predicando en el desierto”, en *El Comercio*. Lima. P. C10.

Planas, Enrique (2010, 17 de marzo). “Paisaje interior”, en *El Comercio*. Lima. P. C1.

Planas, Enrique (2010, 28 de noviembre). “Una voz que clama en el desierto”, en *El Comercio*. Lima. P. C14.

Planas, Enrique (2012, 3 de enero). “Cambio de piel”, en *El Comercio*. Lima. P. C1.

Planas, Enrique (2012, 3 de enero). “En una zona liberada de palabras”, en *El Comercio*. Lima. P. C2.

Real Academia Española (2001). *Diccionario de la Lengua Española*, vigésima segunda edición. Madrid: Espasa.

Reid, James W. (2008). *Textiles peruanos precolombinos. El primer arte moderno*. Lima: Industria Textil Piura S. A.

Román, Élide (1993, 3 de octubre). “Ricardo Wiese: un avance en su camino”, en *El Comercio*. Lima. (fotocopiado)

Román, Élide (1995, 12 de noviembre). “Muestras simultáneas de Ricardo Wiese”, en *El Comercio*. Lima. (fotocopiado)

Román, Élide (2001, 11 de noviembre). “Un proyecto acertado”, en *El Comercio*. Lima. P. C22.

Román, Élide (2006, 14 de mayo). “Metáforas visuales”, en *El Comercio*. Lima. P. C4.

Román, Élide (2012, 18 de enero). “Wiese: expedición y búsqueda”, en *El Comercio*. Lima. P. C8.

Stagnaro, Giancarlo (2006, 10 de marzo). “Palabras mayores”, en *El Peruano*. Lima. P. 16.

Stelzer, Otto (1978). *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.

Szyszlowski, Fernando de (1996). *Miradas furtivas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Thorndike, Guillermo (1982). *Los apachurrrantes años cincuenta*. Lima: Guillermo Thorndike Editor E.I.R.L.

Trivelli, Carlo (2005, 19 de noviembre). “El desierto y el arte según Wiesse”, en *El Comercio*. Lima. P. C8.

Vaisman, Rebeca (2006, 27 de abril). “Líneas de arena”, en *Caretas*. N° 1922. Lima. Pp. 78-79.

Vallejo, Mario (S/D). “El hombre del muro”, en *La República*. (fotocopiado)

Velasco Mosto, Claudia (2006, 13 de mayo). “Diálogo con el artista del antiguo Perú”, en *El Comercio*. Lima. P. C6.

Wiesse, Jorge (2002, junio-julio-agosto). “Sobre Ricardo”, en *Punto de Equilibrio*. Año 11, N°. 78. Lima: Universidad del Pacífico. Pp. 47-49.

Wiesse, Jorge (2005). *Vigilia de los sentidos*. Lima: Laberintos.

Wiesse, Ricardo (1991, diciembre). “Recuento”, en *Lienzo*. N° 12. Lima: Universidad de Lima. Pp. 159-174.

Wiesse, Ricardo (1994, S/D). “El artista y las contradicciones”, en *Imaginario del arte*. Lima. P. 16. (fotocopiado)

Wiesse, Ricardo y Christian Vieljeux (2009). *Plumas del Antisuyo. Vilcabamba, raíz y piedra*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae.

Wiesse, Ricardo (2010). *A mano alzada. Dibujos y acuarelas 1973 – 2010*. Lima: edición del autor.

Wiesse, Ricardo (2011). *Culebra*. Lima: edición del autor.

Wiesse, Ricardo (2011). “Juan Manuel Figueroa Aznar y su tiempo”, en Juan Manuel Figueroa Aznar, fotografías. Lima: Ediciones Roka.

Wiesse, Ricardo (2014). *Letra y música de María Wiesse*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Wuffarden, Luis Eduardo (1992, 6 de diciembre). “Wiesse y los límites de la abstracción”, en *Lundero*. Chiclayo-Trujillo. P. 3.

Artículos sin firma

(1985, 17 de diciembre). “La obra de Ricardo Wiesse: una búsqueda a través del color”, en *El Comercio*. Lima. (fotocopiado)

(1988, S/D). “El pintor Ricardo Wiesse ofrece muestra de sus últimos trabajos”, en *El Comercio*. Lima. P. C13. (fotocopiado)

(1990, S/D). “Wiesse en el noventa”, en *Oiga*. Lima. P. 60. (fotocopiado)

(1990, 2 de mayo). “Un mundo, un desierto”, en *La Tribuna*. Lima. P. 15.

(1992, 14 de octubre). “Wiesse: novedosas propuestas en dos muestras simultáneas”, en *El Comercio*. Lima. (fotocopiado)

(1993, 7 de setiembre). “El diálogo en tres dimensiones”, en *El Comercio*. Lima. P. C7.

(1994, 15 de noviembre). “Ricardo Wiesse y la temática lineal”, en *La República*. Lima. P. 22.

(1995, julio-agosto). “Más allá del plano: la propuesta de Wiesse”, en *Debate*. Lima. P. 75. (fotocopiado)

(1995, 20 de noviembre). “Y los ganadores fueron...: Wiesse, Vélchez y Bejarano”, en *El Comercio*. Lima. (fotocopiado)

(2003, 27 de octubre). “Dos plásticos peruanos exponen en el ICI de Buenos Aires”, en *La Maga*. Año 3. N° 93. Buenos Aires. P. 16.

(2005, agosto). “Cosmovisiones contrapuestas”, en *Lundero*. Año 28. N° 322. Chiclayo-Trujillo. Pp. 6-7.

Videos

Ricardo Wiese y La Cantuta, <http://www.youtube.com/watch?v=VhtckRqo054>, 11 de julio de 2011, 1:00 p. m., 5' 4''.

Ricardo Wiese. *Cantuta* (segunda parte). Cieneguilla, 27 de junio de 1995. Video 22' 27". Cámara: Augusto Rebagliati.

Amanda Gonzales, “La Cantuta: en la boca del diablo”, https://www.youtube.com/watch?v=ciUe_l3hSYI, 8 de noviembre de 2014. Video 2h 9' 9".

Anexos

Anexo 1: Currículo del artista

Ricardo Wiese Rebagliati

Lima, 15 de diciembre de 1954

Estudios superiores

1972 – 1978 Pontificia Universidad Católica del Perú

1982 – 1983 Atelier 17, París (beca del gobierno francés)

1986 Slade School of Fine Art, University College, Londres (beca del Consejo Británico)

Exposiciones colectivas recientes

2014 *Colección Museo de Arte de San Marcos*, Sala de Arte del Centro Cultural Petroperú, Lima

2013 *Obra en papel*, Instituto Italiano de Cultura, Lima

Art Lima, Escuela Superior de Guerra del Ejército del Perú, Lima

Arte al paso. Colección contemporánea del Museo de Arte de Lima – MALI, Museo de Arte del Banco de la República de Colombia, Bogotá

2012 *Sincronicidades* (con Carlos Runcie Tanaka y Silvia Westphalen). Galería Enlace, Lima

La realidad suprimida, Centro Cultural Ricardo Palma, Lima

Galería John Harriman, Lima

Sala de Arte Petroperú, Lima

Noche blanca, calles de Miraflores, Lima

2011 Galería Cecilia González, Lima

2010 Galería 555 Delfines Hotel & Casino, Lima

2009 *Más allá de Machu Picchu*, Museo Inka, Cusco

Galería John Harriman, Lima

2007 Galería Yvonne Sanguinetti, Lima

2006 Museo de Arte de Lima

Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima

Museo de la Nación, Lima

Casa Cor, Lima

2005 Galería De Buck, Gante, Bélgica

Contradicciones y convivencias. Banco de la República de Colombia, Bogotá, Colombia. Curadores: Félix Ángel y Germán Rubiano

Paradox & Coexistence, IDB Cultural Center Art Gallery, Washington D. C., Estados Unidos de Norteamérica

Museo Gravina, Alicante, España. Curador: Gonzalo Pflücker

2004 Sala de exposiciones CajaSur, Córdoba, España. Curadora: Élide Román

Galería Lucía de la Puente, Lima

La generación del 80. ICPNA, Lima. Curador: Alfonso Castrillón

2003 Casa de la Cultura, Municipalidad de San Miguel, Lima

Llenando el espacio. Club Empresarial, Lima

Necrologías. Museo Pedro de Osma, Lima. Curador: Miguel Gutiérrez

Talleres. Casa de la Cultura de Barranco, Lima

Blanco y negro. Galería Trapecio, Lima

2002 *Tensiones generacionales.* Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima.
Curador: Alfonso Castrillón

Diálogo visual Chile-Perú. Museo de Osma, Lima

Galería Lucía de la Puente, Lima

Mallqui. Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos,
Lima. Curador: Gustavo Buntinx

Energía y mundo. Museo de Artes Visuales, Santiago de Chile

Universidad Norbert Wiener, Lima. Curadora: Sandra Campos

2001 Museo Pedro de Osma, Lima

Galería La Quinta, Lima

Noche de Arte. Embajada de los Estados Unidos de Norteamérica, Lima

Museo de la Nación, Lima

Club Empresarial, Lima

2000 *Noche de Arte*. Embajada de los Estados Unidos de Norteamérica, Lima

Expo Arte. Larcomar, Lima

Libro de artista. Sala de Arte Petroperú, Lima. Curadora: Élide Román

Fotografía de no fotógrafos. Universidad Ricardo Palma, Lima. Curador: Manuel Munive

1999 *Fuera del cuadro*. Sala de Arte Petroperú, Lima. Curadora: Élide Román

El laberinto de la choledad. Museo de Arte de Lima. Curador: Jorge Villacorta

Irrealidad. Centro Cultural Ricardo Palma, Lima. Curador: Armando Williams

Maestros del carrizo. Universidad Ricardo Palma, Lima. Curador: Manuel Munive

1998 *Johnnie Walker en las Américas*. Museo de Arte Moderno, México D. F.

Contemporaneidad del arte chancay. Museo de Arte de Lima. Curadora: Claudia Polar

Galería Trapecio, Lima

Club Empresarial, Lima

1997 *Arte geométrico en el Perú*. Casa de Osambela, Lima. Curador: Luis Lama

Festivales de Lima

Museo Pedro de Osma, Lima

Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile

Sala Luis Miró-Quesada Garland, Municipalidad de Miraflores, Lima

Muestra itinerante de la Organización de Estados Americanos

1996 *Horizontes paralelos*. Sala de Arte Petroperú, Lima

Instituto Peruano Alemán, Arequipa

Museo Pedro de Osma, Lima

Homenaje a Juan Acha. Museo José Luis Cuevas, México D. F.

Museo de Bellas Artes, Buenos Aires

Cabildo de Montevideo, Uruguay

Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima

Galería Obsidiana, Lima

Arte y cerámica. Galería Cecilia González, Lima

1995 Bienal de Cagnes-sur-Mer, Francia

1994 Bienal de Valparaíso, Chile

1986 Bienal Iberoamericana de Grabado, San Juan, Puerto Rico

Exposiciones individuales y bipersonales

- 2014 *Cantera inca*, Hotel Casa 95, Bogotá. Curadora: Pilar Cabrera
- 2013 *Aguas abajo*, Galería Forum, Lima
- 2012 *Excavaciones*, Galería Forum, Lima
- 2011 *Piedra y tierra* (con Silvia Westphalen), Instituto Cultural Peruano-Norteamericano, Arequipa
- Museo del Senado, Buenos Aires, Argentina
- 2010 *Desert and Memory*. Gallery M Squared, Houston, Texas, Estados Unidos de Norteamérica
- Lechos*. Galería Forum, Lima
- Pieles*. Galería Amaranto, Lima
- 2008 *Tres arenas*. Sala Germán Krüger Espantoso, Instituto Cultural Peruano-Norteamericano, Miraflores, Lima
- Ojos de agua*, Galería Municipal de Magdalena del Mar, Lima
- Cantuta*, Micromuseo, Lima
- 2007 *Acuarelas*. Centro Cultural Peruano Británico, San Martín de Porres, Lima
- 2006 *Geografismos*. Centro Cultural Inca Gracilaso de la Vega (Ministerio de Relaciones Exteriores), Lima
- Pachacamac pintado*. Galería Laura Alvim, Río de Janeiro, Brasil; Sala Marta Traba, Memorial de América Latina, San Pablo, Brasil; Teatro Nacional, Brasilia, Brasil

Recortes. Sala Luis Miró-Quesada Garland, Municipalidad de Miraflores, Lima

2005 *Muestra antológica.* Museo Pedro de Osma, Lima. Curadora: Élide Román

2003 Galería Labyrinthum (con Herbert Rodríguez), Gelsenkirchen, Alemania.
Curador: Stefan Roggenbrück

2002 Universidad del Pacífico, Lima. Curador: Luis Alfredo Agusti

2001 Galería Labyrinthum, Gelsenkirchen, Alemania

Pachacamac pintado (con Dare Dovidjenko). Sala Luis Miró-Quesada Garland, Municipalidad de Miraflores, Lima; Museo de Sitio de Pachacamac, Lima; Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima.
Curador: Jorge Villacorta

1997 *Cuarto creciente.* Primera Bienal de Lima. Galería Pancho Fierro, Lima

1996 Museo de la Nación, Lima

1995 La Galería, Lima

Líneas sucesivas. Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores, Lima

1994 La Galería, Lima

Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Arequipa

Arte en papel hecho a mano (con Georges Criblez). Escuela Superior de Formación Artística Corriente Alterna, Lima

1993 *Arena del silencio.* La Galería, Lima

Instituto de Cooperación Iberoamericana (con Moico Yaker), Buenos Aires.

Curadores: Gustavo Buntinx, Laura Buccelatto

1992 *Homenaje a Vallejo*. Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores, Lima

Galería Thaddaeus, Lima

1990 *Desierto y memoria*. Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores, Lima

Galería Thaddaeus, Lima

1988 Galería Forum, Lima

1986 Banco de Lima, Ica

1985 Galería Forum, Lima

1983 Alianza Francesa, Lima

Galería Forum, Lima

1982 Galería Forum, Lima

1981 Galería Forum, Lima

1980 Galería Forum, Lima

Bienales

1997 Primera Bienal de Lima

1995 Bienal de Cagnes-sur-Mer, Francia

1994 Bienal de Valparaíso, Chile

1991 Bienal de La Habana

1989 Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador

1987 Bienal de Trujillo, Perú

1986 Bienal Iberoamericana de Grabado, San Juan, Puerto Rico

1985 Bienal de Trujillo, Perú

1984 Bienal de La Habana

Otras obras

2007 Mural cerámico, playa Misterio, Cañete

2003 Mural cerámico, casa Raúl Ortiz de Zevallos, Naplo, Lima

1997 Mural cerámico, Malecón de Barranco, Lima

Mural cerámico (950 m²), Santa María del Mar, Lima

1996 Mural cerámico en la Vía Expresa, Miraflores, Lima (restauración y ampliación)

1995 *Diez cantutas en Cieneguilla*. Homenaje a los estudiantes y el profesor de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle

1994 Mural de neón, Museo Memoria de la Electricidad, Lima

1991 – 1992 Mural cerámico (10,600 m²) en la Vía Expresa, Miraflores, Lima

Premios

1995 Concurso de Pintura Johnnie Walker, Lima, Primer Premio,

1993 Distinción de la Municipalidad de Lima

1986 Beca del Consejo Británico

1982 – 1983 Beca del Gobierno Francés

1982 Concurso Municipalidad de Ancón, Lima, Primer Premio

1981 Concurso Nacional de Pintura Sérvulo Gutiérrez, Banco Popular del Perú,
Segundo Premio

1975 – 1976 Salón Nacional de Grabado, Instituto Cultural Peruano Norteamericano,
Lima, menciones honrosas

Colecciones

Museo de Arte de Lima

Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima

Banco de Crédito del Perú, Lima

Universidad del Pacífico, Lima

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima

Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima

Biblioteca Abraham Valdelomar, Ica

Endesa, Santiago de Chile

Club Empresarial, Lima

Miraflores Park Hotel, Lima

Hotel Los Delfines, Lima

Endesa, Lima

Hotel El Pardo, Lima

Colección Christian Vieljeux, Lima

Colección Frank Vieljeux, París, Francia

Colección Carlos Llosa, Lima

Colección Walter Piazza, Lima

Hotel Casa Andina, Lima

Anexo 2: “Ricardo”, soneto de Jorge Wiese⁵¹

RICARDO

Se han borrado las huellas, pero quedan
 Los caminos –simétricos, quebrados–
 De un vago laberinto, cuyo trazo
 Incierto teje y desteje las telas

De una memoria que es polvo de arena,
 Roja ceniza de un cielo de otro año.
 ¿Alguna vez nos juntamos, Ricardo,
 En el suelo soleado de esa tierra?

Quiero pensar que sí, y que tus desiertos
 Son las soledades donde los míos
 Se labraron. Ahora, en un encuentro

Fugaz, miro en tu cuadro a los que fuimos.
 Reconozco poco: retazos, ecos
 Que voz ni mano salvan del olvido.

⁵¹ Wiese, Jorge 2005: 65. Explica el autor, hermano mayor del artista: “*Ricardo* es un comentario poético a la pintura *Pampa Bermejo* de Ricardo Wiese. Se trata de una reflexión sobre lo irrecuperable de la infancia y de la adolescencia. Las «soledades» a las que se alude allí deben pensarse –así lo quiere Ricardo González Vigil en *Llego hacia ti*– como ‘soledad’ y también como ‘sol + edad’” (Wiese, Jorge 2005: 104). La microhistoria constituye una forma privilegiada de acercarse a la historia: en el último verso, la “voz” [del poeta] y la “mano” [del artista plástico] son, por igual, insuficientes ante la pérdida inexorable del pasado compartido. Para una explicación más amplia, brindada por el autor del soneto y publicada antes de la inclusión de este en *Vigilia de los sentidos*, véase Wiese, Jorge 2002.